

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



***Mulher é Todo o Mundo: da criação
dramatúrgica à cena***

CRISTINA MARIA RAMALHO ARCANJO DA CRUZ

Trabalho de Projecto orientado pelo Professor Doutor Rui Pina Coelho,
especialmente elaborado para obtenção do grau de Mestre em ESTUDOS
DE TEATRO

2019

Agradeço a todas as pessoas que partilharam, generosamente, comigo pedaços das suas vidas; a todas as pessoas que me ensinaram; a todas as pessoas que me incentivaram; a todas as pessoas que se solidarizaram; a todas as pessoas que apresentaram sugestões; a todas as pessoas que trabalharam comigo e com quem trabalhei; a todas as pessoas que sonham um mundo melhor. Sem vós nada teria sido possível.

Agradeço aos que me amam. Agradeço aos que amo. Sem vós, nada teria começado.

Cristina Arcanjo da Cruz

Resumo:

O *Trabalho de Projecto* que se apresenta, desenvolvido em colaboração com a Companhia Teatral Teatroesfera, descreve o processo de criação dramática do texto dramático *Mulher é Todo o Mundo*, desde as entrevistas à comunidade migrante guineense de Queluz-Monte Abraão – seu suporte material e de linguagem - passando pelo trabalho com a comunidade e ensaios, até à sua transposição para cena. O enfoque temático é o da mulher guineense no embate e na charneira entre a tradição e a exigência de novos papéis sociais.

Palavras-chave: texto dramático; migrante; Guiné-Bissau; mulher; tradição

Abstract:

The Project Work I presented is developed in collaboration with the theatre Group Teatroesfera. It describes the process of dramaturgical creation of the play *Mulher é Todo o Mundo*, from interviews with the Guinean migrant community of Queluz-Monte Abraão - its material and language support - passing through the work with the community and rehearsals, until the stage adaptation. The thematic focus is that of the Guinean woman in the clash and hinge between tradition and the demand for new social roles.

Key-words: dramatic text; migrant; Guinea Bissau; woman; tradition

Não é o rio que faz o mar, é o mar que faz o rio
(provérbio da Guiné-Bissau)

Índice

MULHER É TODO O MUNDO: DA CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA À CENA	6
INTRODUÇÃO	6
1. Apresentação do Projecto	6
2. Das entrevistas ao texto dramático – que “Teatro do Real”?	9
PARTE 1	14
Capítulo Um Do desenho do projecto à sua concretização	14
1. O início do projecto	14
2. O agendamento das entrevistas	14
3. O agendamento dos <i>workshops</i> com a comunidade	16
4. Constrangimentos inerentes às entrevistas – a distância cultural	16
5. Entrevistas a mulheres – o padrão geral	17
6. Entrevistas a homens – adaptação mínima	18
7. As pessoas entrevistadas – quando, onde e quem	20
7.1. Apresentação sumária do primeiro grupo de entrevistas	21
7.2. Apresentação sumária do segundo grupo de entrevistas	25
8. O universo dos entrevistados - Primeiro grupo e segundo grupo	26
9. Do primeiro ao segundo grupo de entrevistas – corroboração e compromisso	27
Capítulo Dois Da análise das entrevistas à criação dramatúrgica	29
1. Processo de construção do texto	29
1.1. Aspectos linguísticos – o uso da língua portuguesa	29
1.1.1. Modos de designação	29
1.1.2. O discurso directo	30
1.1.3. O ritmo da fala	31
1.1.4. Introdução de frases e expressões utilizadas pelas entrevistadas	31
1.1.5. A introdução de palavras em crioulo	34
1.1.6. Os nomes das personagens	34
1.1.7. As repetições	35
1.1.7. A introdução de provérbios	35
1.2. Elementos simbólicos - objectos simbólicos	36
1.2.1. A linha	37
1.2.3. A cola	37
1.2.4. Os panos	38
1.3. Outros elementos culturais – relações interpessoais	38
1.3.1. As mandjuandades	38
1.3.2. A valorização da maternidade	39
1.3.3. A concepção de família	39
1.3.4. O casamento	40
1.3.5. O trabalho	41
1.3.6. O confronto entre a vida social e a família	41
1.4. Episódios/ elementos de vida	42
1.5. Planos de conflitos	42
1.5.1 A condição do migrante	43
1.5.2. A tradição e a transformação	43
1.5.3. A instituição do casamento	44
Capítulo Três Dos <i>workshops</i> e ensaios à criação dramatúrgica	45

1. Workshops - As sessões com a comunidade	45
2. Os Ensaios.....	49
2.1. O trabalho de texto	50
2.2. Mais actores, música e figurinos (e ainda texto).....	53
2.3. Comunidade, coreografia e ainda texto	56
Considerações finais	59
PARTE 2	63
Mulher é todo o mundo: o texto dramático	63
Bibliografia	108
Anexos.....	112
Apêndices	113

Mulher é Todo o Mundo: da criação dramaturgica à cena

INTRODUÇÃO

1. Apresentação do Projecto

O trabalho de Mestrado em Estudos de Teatro que se apresenta enquadra-se na modalidade “Trabalho de Projecto”. Não se tratando de uma monografia ou de um ensaio, não pretende nem trazer a lume o estado da arte de um determinado assunto ou temática nem propor uma interpretação de realidades documentais ou documentadas já existentes. A sua natureza é forçosamente mais descritiva: assim, descreverá processos e etapas de realização de um projecto artístico.

Enquadrado num trabalho que pode ser inscrito nas práticas de “Teatro e Comunidade” e, mais especificamente, de “teatro *com* a comunidade” seguindo Isabel Belzega (2015) quando a autora aponta esta modalidade como uma prática onde se explora as tensões entre o local e global, entre a tradição e a actualidade (entre outras), caracterizando-se pelo facto de a comunidade se rever no projecto e nas performances apresentadas. O projecto foi desenvolvido com a Companhia Teatral Teatrosfera, situada em Monte Abraão, em colaboração com a Associação dos Filhos e Amigos de Farim (AFAF)¹, sediada na mesma zona. O enfoque temático – a mulher migrante guineense – responde a preocupações e interesses que, na esteira de trabalhos precedentes, pessoalmente, eu já nutria. A estes juntou-se o conhecimento do esforço que a AFAF efectua quer no combate a práticas tradicionais nefastas para a saúde da mulher, quer na defesa do empoderamento das mulheres.

Da observação quotidiana – decorrente da minha actividade profissional como professora², no Concelho de Sintra, bem como do conhecimento da zona em que está

¹ A Associação dos Filhos e Amigos de Farim, com sede em Monte Abraão, completa em outubro de 2019, onze anos de existência. Das suas áreas de intervenção prioritárias destacam-se, para além do apoio social aos membros e do encaminhamento/orientação de recém-vindos no acesso a documentações e escolarização, um importante trabalho no combate a práticas tradicionais nefastas para saúde da mulher, nas quais se inclui a MGF (Mutilação Genital Feminina). Mais informação acerca desta Associação pode ser consultada em <http://www.afafc.pt/>.

² Enquanto professora e Directora de Turma mantive contactos assíduos com Pais e Encarregados de Educação de alunos, alguns dos quais, da Guiné-Bissau.

implantado o espaço Teatroesfera³ – comecei a nutrir a ideia de que as mulheres migrantes oriundas da Guiné-Bissau trabalhavam muito e que não se subtraíam a esforços para responder às necessidades de suas amplas famílias⁴. Desejei compreender melhor este fenómeno. O intuito inicial não era, pois, incidir exclusivamente no tema da excisão ou da mutilação genital feminina, mas sim nas mulheres em si: nas suas vidas, nos seus trabalhos, nos seus trajectos, nos seus objectivos, e, eventualmente, tratar dramaticamente também as práticas tradicionais acima mencionadas, o que veio a acontecer.

A questão de partida era, portanto, mais vasta: no universo desta comunidade guineense residente em Portugal e constituída em associação, é a percepção do papel desempenhado pelas mulheres alterada, tendo em conta o papel que lhes é atribuído na tradição cultural de onde provêm? Como pode a arte performativa expressar a identidade da cultura de proveniência e simultaneamente a exigência de intervenção em domínios de poder que a ultrapassam?

O projecto, cujo percurso será detalhado nas páginas que se seguem, contém três domínios de acção concretizados em três objectos distintos:

- i) A realização de entrevistas a mulheres e homens membros da AFAF. As entrevistas, num total de onze, registadas em vídeo, foram posteriormente transcritas. A transcrição de cada entrevista encontra-se integrada neste trabalho como Anexo.
- ii) A criação de um texto dramático a partir da matéria fornecida pelas entrevistas, cruzando testemunhos e ficção, desenhando uma saga colectiva – não impessoal – das migrantes e dos dilemas que enfrentam/enfrentaram, que observam/observaram.
- iii) Contributos para a dramaturgia do espectáculo, através do acompanhamento de *workshops* com a comunidade e, posteriormente, de ensaios (com membros da comunidade e actores profissionais), ambos dirigidos pela directora artística da companhia e encenadora, Paula Sousa.

³ Segundo o censo de 2011, residiam no concelho de Sintra 4081 indivíduos com nacionalidade da Guiné-Bissau, distribuídos principalmente pelas freguesias de Monte Abraão, Massamá e Rio de Mouro. Fonte: BARATA, Ana Teresa, CARDOSO, João e SANTOS, Margarida (2014) “Recenseamento Geral da População 2011 Concelho de Sintra: População Residente por Nacionalidade” in *Diagnóstico social do Concelho de Sintra*. Disponível em <https://cm-sintra.pt/attachments/article/1687/diagnostico-scs-.pdf> (consultado a 20 novembro de 2019)

⁴ A noção de *família* em questão será abordada adiante.

Cada um destes pontos é desenvolvido sequencialmente e em diferentes capítulos neste trabalho. Este está, assim, dividido em cinco grandes partes. Na Introdução fazemos a “Apresentação do Projecto”, tecendo algumas notas a considerar na leitura global do documento e uma fazendo uma breve apresentação da dramaturgia criada, compreendida como um “Teatro do Real” e, mais especificamente, como um modo de Teatro Documental; no Capítulo Um (“Do desenho do projecto à sua concretização”), expomos a relação entre as entrevistas e a escrita do texto para teatro; no Capítulo Dois (“Da análise das entrevistas à criação dramaturgica”) descrevemos os *workshops* levados a cabo e os ensaios bem como os processos de afinamento dramaturgico do texto – e de dramaturgia, propriamente dita – com vista à cena; no Capítulo Três (“Dos workshops e ensaios à criação dramaturgica”) encontra-se a criação dramaturgica. O trabalho é concluído com “Considerações Finais”.

No intuito de preservar a sua identidade, os entrevistados são usualmente referidos pelas iniciais dos seus nomes (por exemplo, M.D.) ou pelo número da entrevista (por exemplo, entrevista n.º 1), seguindo a ordem cronológica por que foram efectuadas. Estas constituem uma importante referência de todo o trabalho, dificilmente entendido no seu alcance maior, sem a sua consulta, pelo que se encontram apenas a este como Anexos.

Finalmente, inclui-se ainda um léxico sumário de termos em crioulo da Guiné-Bissau que, pontualmente, são utilizados neste trabalho. Faz-se recurso a estes termos pelo facto de designarem realidades exteriores à cultura portuguesa ou por não terem tradução directa na língua portuguesa.

Com as pessoas que entrevistei assumi um compromisso expresso: o de usar os testemunhos como conteúdo material da dramaturgia, sem identificar ninguém, mas permitindo o auto-reconhecimento de cada entrevistado.

É minha convicção que o material-testemunho contido nas entrevistas é muitíssimo rico. Esta riqueza, entre outros aspectos, pode ser encontrada/confirmada: a) no próprio conteúdo material das entrevistas – o que é relatado/narrado do ponto de vista factual e histórico; b) na matéria para uma leitura sociológica do migrante guineense; c) no modo generoso e vinculado que atravessa os testemunhos dados e que lhes confere o carácter de uma dádiva ofertada.

Começo pelo último dos traços assinalados. Este coloca-me, desde a primeira entrevista, no sentimento duplo de gratidão e de respeito para com as pessoas entrevistadas. Assinalá-lo não é excessivo porquanto molda profundamente toda a construção da dramaturgia. Sendo o mais simples possível, direi: é-me impossível não me colocar ao lado destas mulheres e destes homens. Desejo intensamente – talvez com uma intensidade superior à de alguns deles – que tenham voz. Tal como desejo, intensamente, que conheçam sucessos.

Quando terminei de transcrever a última entrevista do primeiro grupo – muito antes, na verdade – uma decisão estava claramente tomada: mais do que um discurso *acerca* destas vidas, o texto dramático havia de ser empossado *por* estas vidas. Seriam, eles e elas, os protagonistas da trama: as suas vozes, os seus modos de falar, os seus modos de ver o mundo, os seus dilemas e até as suas contradições. Não seria uma construção perspectivada a partir de um quadrante exterior e impessoal que convocasse a abundante matéria factual e dela se servisse, mas uma urdidura feita a partir de dentro, unindo o disperso daqueles testemunhos *como se* eles o pudessem fazer como produto seu, *se* conhecessem como eu, transversalmente, o conteúdo das entrevistas. Poder-se-á objectar que as pessoas que constituem este grupo se conhecem umas às outras, que trocaram informações acerca de suas vidas, que trocaram inclusive informações acerca do que disseram nas entrevistas. Porém, tal objecção, não retira nenhum valor ao que acima se assinalou. O testemunho material faz toda a diferença.

2. Das entrevistas ao texto dramático – que “Teatro do Real”?

Sustentar uma dramaturgia em entrevistas não é novo. Encontramos este processo no teatro documental de Peter Weiss e de Heinar Kipphardt, por exemplo. Mais recentemente, também nos espectáculos *The Laramie Project* de Moisés Kaufmann (2000) e *Ruanda 94* de Jacques Delcuvellerie (2002) – respectivamente, por The Techtonic Group, e Grupov – e, de forma completamente diferente, no trabalho de Ariane Mnouchkine, *Le Dernier Caravansérail* (2003), para referir apenas alguns exemplos.

Tal situa-nos no âmbito de um “Teatro do Real”, designação que, segundo Carol Martin, inclui modos de relação com a realidade tão diversos quanto a transcrição literal de julgamentos (como Peter Weiss em *O Interrogatório*), autobiografias e entrevistas,

ou recriação de experiências, eventos e lugares reais, ou ainda criações a partir da internet e *mídia*, incluindo combinações possíveis entre estes modos (Martin, 2013: 5).

Tendo em conta que o real é sempre, quando se trata de o verter numa obra, uma construção, não nos ocuparemos aqui dos paradoxos (mencionados aliás pela autora) entre real e irreal, ou entre ficção e real, mas apenas tentar clarificar como se dá, no caso de *Mulher é Todo o Mundo*, a irrupção do real na criação dramática em causa.

O facto de usarmos entrevistas – que têm o estatuto de documentos – e de convocarmos quer expressões literais retiradas das mesmas, quer episódios/experiências reais dos entrevistados – conferindo-lhes o estatuto de testemunhos –, insere esta dramaturgia no seio do teatro documental. Porém, diferentemente do teatro documental como o define Peter Weiss nas suas “Notas sobre o Teatro Documental” (1971), tem lugar para a invenção e estará longe de se limitar a introduzir trabalho de forma a partir do palco (Weiss, 1968). Em *Mulher é Todo o Mundo* houve evidentemente uma selecção de informações e dados das entrevistas, mas personagens, narrativa e situações dramáticas específicas são ficcionadas; o pendor ético e social está presente, mas resulta de uma composição que ultrapassa – na medida em que interpreta ficcionalmente – o que são os testemunhos. Para usar a expressão de Carol Martin, “recicla a realidade” introduzindo-a numa teia ficcional (Martin, 2013: 4).

Por outro lado, no texto *Mulher é Todo o Mundo*, convocam-se objectos para a cena: a linha, a cabaça, as nozes de cola, provérbios, entre outros. Estes, estão carregados de valor simbólico na cultura de que emanam e convocam a memória de uma cultura partilhada e individualmente vivida/experimentada. Quer pela pertinência dos testemunhos constantes nas entrevistas – os quais têm carácter de testemunho histórico – quer pelo objectos evocados e seleccionados para a cena, a dramaturgia pode ser associada a um Teatro de Memória, na linha de trabalho da actriz e encenadora Joana Craveiro que afirma “trazer para a investigação de *Um Museu Vivo [de Memórias Pequenas e Esquecidas]* os métodos de trabalho de campo da antropologia e etnografia (que incluíram desde sempre a recolha de histórias de vida), em combinação com a história oral, que utiliza as fontes orais como matéria primordial de investigação histórica” (Craveiro, 2016: 38). Não se trata tanto, no caso concreto de *Mulher é Todo o Mundo*, de nos situarmos política e activamente contra o “apagamento” de uma história colonial, mas de reavivar uma memória obliterada que, se a esquecermos e

ignoramos, por direito deveríamos conhecer. Assim, será verdade que há uma intenção de informar – o que, de novo, nos coloca na linha do teatro documental.

Finalmente, entre “memórias dominantes e memórias fracas” (Craveiro, 2016: 38), o facto de enveredar num trabalho de Teatro e Comunidade, não deixa qualquer dúvida relativamente ao ponto de vista do qual parti: uma comunidade de migrantes provenientes da Guiné-Bissau, uma minoria cultural e étnica, pessoas na situação de oprimidos, segundo Augusto Boal. Aliás, *nos workshops*, como mais adiante se verá, são utilizadas algumas das técnicas de Boal. Efectivamente, o facto de pessoas da comunidade integrarem o espectáculo, pode ser perspectivado como uma “reapropriação dos meios de produção teatral” tal como autor refere (Boal, 1977: 181). No entanto, em *Mulher é Todo o Mundo*, a prevalência do texto e a interpretação de actores profissionais, faz ruir a comparação. Para além do mais, a eliminação da quarta parede, tal como foi pensada e levada a cabo no Teatro Fórum, não está compreendida. Porém, há efectivamente um traço de justiça social que é decorrente não apenas do Teatro do Oprimido, mas também do Teatro Documental e, eventualmente, de outras formas de Teatro do Real: deseja-se que o público vença barreiras culturais, preconceitos e limitações que atribui à condição de deslocado e reveja a saga dos migrantes num contexto que lhe permite estabelecer pontes com a sua própria experiência e conhecimento. Neste sentido, interfere no real, como o afirma Carol Martin: “In selecting, editing, and stage the raw data of life to meet particular culture, political, end theatrical needs, theatre of the real, in all its forms participates in how we came to know, understand and analyze things” (Martin, 2013: 15).

Efetivamente, o trabalho artístico está conectado com o mundo, com os contextos e com os acontecimentos. Mas o trabalho artístico é também criação e/ou recriação que, como tal, se pronuncia sobre o mundo e que, enquanto produção tornada espectáculo para espectadores, devolve esse resultado ao mundo, modificando-o (intencionalmente ou não). A particularidade das artes performativas, e particularmente do teatro, neste movimento de retorno que tem em conta o espectador, encontramos-lo, por exemplo, em Jacques Rancière. “É este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo” (Rancière, 2010:31). A criação dramática de *Mulher é Todo o Mundo* tem em vista esse dismantelamento: a pluralidade das vozes migrantes unificadas numa única epopeia fará parte da comunidade local através dos espectadores.

Por último, e porque o compromisso é um fundamento ético na *Pólis*, o teatro oferece-se como uma forma de compreensão do vizinho e do estrangeiro que, na linha da filósofa Martha Nussbaum (2001) não pode excluir – por insistente lacuna na compreensão da coisa humana – as emoções e os sentimentos, o que de mais universal se vive e se expressa em todos os seres humanos. Segundo a pensadora, considerar as emoções como respostas inteligentes à percepção do valor, tem amplas consequências: “it has large consequences for the theory of practical reason, for normative ethics, and for the relationship between ethics and aesthetics. Such an account has consequences for political thought as well” (Nussbaum, 2001:3). Se um juízo de valor acerca do justo e do injusto envolve tanto a emoção quanto a razão e se assumimos o imperativo de que pessoas que desempenham um papel activo na comunidade sejam reconhecidas como membros de pleno direito e plena capacidade, a narrativa das suas vidas em cena terá efeitos: “the reader or spectator of a literary work is reading or watching the work, but at the same time reading the world and reading her own self” (Nussbaum, 2001:243). Ora, a emoção, a expressão viva das emoções, tem no teatro um espaço privilegiado de ressonância porquanto é neste que os corpos em cena expressam (e inevitavelmente comunicam, põem em comum) o que nos move enquanto humanos.

A decisão que enunciei, sei-o, é um risco assumido. É um risco porque, em certa medida, o dramaturgo renuncia ao seu poder, cede-o às pessoas entrevistadas, com menor preocupação de fidelidade ao real narrado, dispondo episódios em contextos diversos daqueles em que foram conhecidos, adulterando-os até, mas com a preocupação de fidelidade às pessoas que cederam as entrevistas, ao universo em que se movem, e às suas preocupações. Os conflitos terão de ser internos, não provocados a partir de um olhar estrangeiro, de liça com outro mundo ou outra cultura. E, ainda assim, universais, porque a coisa humana é universal e é possível encontrar valores e problemas interculturais transversais a todo o público a partir de uma fala situada numa determinada comunidade – na condição de essa fala lograr comunicar. Trata-se, portanto, também de um desafio: na fala diferenciada, exótica, dirimir as diferenças que teimam em impor-se.

Episódios contados, modos de falar, expressões, eventos de vida, entre outros elementos que discriminaremos adiante de forma mais sistematizada e exaustiva, todos eles são convocados para recriar o mundo em que as pessoas se movem, e as pessoas dentro da sua comunidade. Poderá a história que aí se passa dizer-nos alguma coisa, a nós, cujas

identidades e pertenças não são as mesmas? É minha convicção que sim. No caso concreto desta dramaturgia, salientando não o episódio, mas padrões comportamentais.

Acrescente-se que não é avesso ao processo de criação do texto dramático o facto de se tratar um trabalho de Teatro e Comunidade. Os intérpretes que participarão no espectáculo são pessoas que acederam a ser entrevistadas e cujos testemunhos fertilizam a peça no seu todo. A sua identificação com o processo e com o resultado é algo ao qual dei importância. Neste contexto, *ceder o poder*, como acima referimos, significa o quê? De uma forma simples, significa manter-se situado na perspectiva de um contexto cultural vivido, assumir o seu modo de comunicar e, dessa limitação de partida – a limitação do migrante – estabelecer pontes com a visão do mundo e as experiências do público.

Não deverá causar estranheza que a incidência deste trabalho se faça sobre o texto dramático mais do que sobre o espectáculo. Tal deve-se, evidentemente, em primeiro lugar, a uma questão de autoria. A encenação é criação de Paula Sousa. No acompanhamento que fiz em oficinas e ensaios estive na qualidade de assistente de encenação e dramaturgista, compromisso que assumi desde logo com a encenadora. O interesse que presidiu à minha presença no processo foi o de averiguar a resistência do texto, testar a sua capacidade de ser autêntico na expressão do modo de ser da comunidade, o que implica, a meu ver, que a comunidade se reveja nele bem como no espectáculo.

PARTE 1

Capítulo Um | Do desenho do projecto à sua concretização

1. O início do projecto

Em Abril de 2017, aquando do planeamento de actividades da companhia Teatroesfera para apresentar a concurso aos apoios sustentados da Direcção Geral das Artes (DGArtes), Paula Sousa, directora da companhia, propôs a minha colaboração na criação de um projecto que passaria pela escrita de um texto dramático que se aplicasse ao desenvolvimento de um trabalho de teatro e comunidade. O tema que propus a Paula Sousa, na sequência de colaborações anteriores que mantivéramos e também no contexto mais amplo do ano para o “empoderamento das mulheres” assinalado pela ONU, foi o da condição da mulher migrante guineense. Tendo conhecimento, pela imprensa escrita, da existência da Associação Filhos e Amigos de Farim, cuja sede se situa nas proximidades do Teatroesfera, e sabendo que Antonieta Rosa Gomes, com história na política guineense, e participante das Tertulianas – uma das actividades do Teatroesfera – teria ligações à mesma Associação, contactámo-la e a Eduardo Djaló, Presidente da AFAF, para averiguar da possibilidade de trabalhar em conjunto.

Nesta fase preliminar, houve lugar a dois encontros. No primeiro, gizámos o projecto bem como a sua designação provisória, *Mulher é todo o mundo*. Este assentaria em entrevistas a mulheres da AFAF – ou interessadas em colaborar de alguma forma no projecto – com vista à recolha de testemunhos para a criação do texto dramático e, posteriormente, em trabalho directo com a comunidade (mulheres, homens e crianças) em *workshops* de teatro, visando a sua integração no espectáculo. No segundo encontro, definimos a calendarização, prevendo que as entrevistas teriam lugar no último trimestre de 2018 e os workshops no início de 2019, decorrendo até à estreia, em Novembro do mesmo ano. Neste segundo encontro, já com o quadro geral do projecto, foi firmado o protocolo entre as duas entidades, o Grupo Teatroesfera e a AFAF.

2. O agendamento das entrevistas

No dia 7 de Outubro de 2018, comparecemos, Paula Sousa e eu, na festa comemorativa dos dez anos da Associação Filhos e Amigos de Farim. O convite para este evento

surgiu na sequência das reuniões acima mencionadas, com Eduardo Djaló, Presidente da Associação, e Antonieta Rosa Gomes, associada. Nesses encontros prévios, em que propusemos um quadro geral do projecto, uma das condições imprescindíveis seria, numa primeira fase, contarmos com a colaboração e intervenção activa de membros da Associação, principalmente mulheres, que mediante testemunhos de vida, facultados em entrevistas, oferecessem a matéria para o texto dramático.

Durante o evento festivo acima referido, Eduardo Djaló apresentou-nos Lina Ramos, associada responsável pelas colaborações em actividades/projectos envolvendo mulheres, designadamente, as de formação e sensibilização contra práticas tradicionais nefastas à saúde da mulher. Apresentámos o projecto a Lina Ramos sublinhando que este incidiria sobre a mulher migrante guineense, sobre a divisão de papéis familiares e sociais bem como na auto-imagem da mulher na sociedade/cultura guineense, incluindo, se tal se justificasse a partir das entrevistas, a mutilação genital feminina conhecida como *fanado de mulheres*.

A previsão que havia feito era a de efectuar as entrevistas entre Outubro e Dezembro de 2018, deixando uma margem temporal – o mês de Janeiro de 2019 – para a criação da dramaturgia e planeamento dos workshops com a comunidade, estes, a principiarem-se no final de Janeiro/início de Fevereiro de 2019.

Desde logo, ficaram marcadas, para o dia 13 de Outubro, o sábado seguinte, duas entrevistas, respectivamente, com a própria Lina Ramos e com outra associada, M. D., que conhecemos na mesma festa. O compromisso de Lina – que foi cumprido – foi o de averiguar, de entre as associadas, quem estaria disponível para ser entrevistada, e facultar-me os contactos para que eu procedesse ao respectivo agendamento. Além do seu próprio contacto, que me foi fornecido desde logo, recebi, na semana seguinte, por mensagem, nome e contacto telefónico de mais onze pessoas, todas do género feminino e disponíveis à colaboração. Na ocasião, centrando o objecto da dramaturgia na vida das mulheres guineenses migrantes, não me pareceu fulcral nem urgente entrevistar também homens, questão que só veio a colocar-se mais tarde, como adiante referirei.

Por razões de saúde – uma intervenção cirúrgica urgente e severa – Lina, que seria a primeira entrevistada, desmarcou a entrevista agendada. M.D., a segunda entrevistada, não tendo sido confirmado o encontro através de Lina, já não estava disponível na data. Assim, reiniciei a marcação das primeiras entrevistas. A de M.D. foi a primeira, no dia

27 de Outubro. Demoradamente, ao contrário do que previra, o processo de recolha de testemunhos estendeu-se até 8 de Fevereiro de 2019 – durou, portanto, cerca de três meses.

3. O agendamento dos *workshops* com a comunidade

A 21 de Outubro de 2018, em reunião com Eduardo Djaló, foi traçado um primeiro calendário global das atividades a realizar e reafirmado o compromisso/interesse da associação no projeto. Com as entrevistas a iniciarem-se, projectou-se para o início de 2019 uma reunião para efeitos de calendarização específica dos *workshops* com a comunidade. Esta teve lugar no dia 8 de Janeiro de 2019, no espaço Teatroesfera. Todo o processo relacionado com estes eventos encontra-se descrito no capítulo seguinte deste trabalho.

4. Constrangimentos inerentes às entrevistas – a distância cultural

Tendo noção do desafio que é entrevistar pessoas de uma determinada cultura sobre a qual quase tudo se desconhece – na verdade, são entrevistadas *por* pertencerem a essa cultura –, houve a necessidade de procurar informação que permitisse, a um tempo, ponderar a relevância relativa do que fosse dito e, por outro lado, não me deixar perder em aspectos marginais, curiosidades perspectivadas a partir da situação cultural de indagante.

A bom conselho dos Professores Maria João Brilhante e Rui Pina Coelho, optou-se por evitar que a informação obtida por via de leituras e investigação teórica enviesasse, por preconceito, o conteúdo de cada entrevista. Assim, para além de uma história sumária da Guiné-Bissau e de informação genérica sobre os dados populacionais, língua e etnias, nada mais era conhecido. A ideia – sensata e funcional – é a de que a entrevistadora iria aprender com as entrevistadas. E foi de facto assim. O enquadramento das informações – daquilo que as pessoas ofereceram como ensinamento – decorreu posteriormente.

Neste contexto de falta de rede teórica e de conhecimento por contacto, foram providenciais, por intermédio da Professora Anabela Mendes, os dois encontros

informais com o poeta e escritor Tony Tcheka, os quais tiveram lugar, respectivamente, em Outubro de 2018 e Janeiro de 2019, com a presença da própria Professora Anabela Mendes, mentora dos encontros, e duas outras pessoas que com ela se deslocariam, em Janeiro, à região dos Bijagós. Guineense, com amplas e frequentes relações com a Guiné-Bissau, bom contador de histórias, as conversas de Toni Tcheka facilitaram a familiarização com a cultura e reduziram o sentimento de estranheza na abordagem, necessariamente inquiridora, das entrevistas. Na sequência desses encontros, Toni Tcheka enviou-me a lista de alguns provérbios guineenses que, pareceu-nos a ambos, me poderiam ser úteis (Couto, 1996). Posteriormente, aquando da realização dos *workshops* e numa conferência no MU.SA a 13 de Abril de 2019⁵, conversas informais com mulheres e com homens, bem como consultas de documentação, complementaram os dados recolhidos com as entrevistas.

5. Entrevistas a mulheres – o padrão geral

As questões colocadas em entrevista, muito embora tenham em quase todos os casos obedecido ao guião, não seguiram sempre o mesmo roteiro, variando a sequência em função dos interesses da entrevistada ou do seu à vontade na matéria convocada. Na sua maioria, precedendo a entrevista, houve lugar a uma pequena conversa na qual se clarificaram alguns elementos contextuais tais como idade, emprego, com quem habita, entre outros. Os casos em que isso não foi possível, encontram-se devidamente assinalados no ponto 7 deste capítulo. Em todos os casos as questões, o espírito e o objectivo da entrevista foram expostos previamente.

As questões colocadas às mulheres pretenderam esclarecer e ilustrar os seguintes aspectos:

1. Se há ou não uma diferença substancial na atribuição de papéis sociais a mulheres e a homens na cultura guineense? Havendo consciência, ou não, de diferença como se expressam as tarefas do homem e da mulher, respectivamente?

⁵ *Lideranças Religiosas: As meninas e mulheres, a tradição e o Islão* - iniciativa organizada pelo ACM (Alto Comissariado para as Migrações) e dedicada às temáticas da Igualdade e Direitos Humanos no Islão, com enfoque no abandono de práticas nefastas. Uma das oradoras desta conferência é uma das nossas entrevistadas.

2. Comparação da vida e cultura na Guiné-Bissau com outras culturas e modos de vida observados, designadamente, na situação de migrante em Portugal.
3. Na Guiné, como em Portugal: quem alimenta a família? Quem cuida dos filhos?
4. O trabalho e o emprego, respectivamente, nos dois géneros.
5. Casamento e consentimento. O lugar do espaço afectivo na decisão.
6. Participação no projecto da AFAF de luta contra o fanado. Implicação de cada mulher nesse empreendimento e perspectivas acerca dos efeitos.
7. Vida política/imagem da mulher (em algumas entrevistas apenas).
8. Desejos, sonhos que tem enquanto mulher ou para as mulheres guineenses em geral.
9. Auto-percepção/imagem de si como mulher guineense.
10. Aspetos culturais relevantes e apreciados.

6. Entrevistas a homens – adaptação mínima

Foi com alguma surpresa que, no primeiro *workshop* com a comunidade, a 9 de fevereiro de 2019, deparei com participantes, em número aproximado, de homens e de mulheres. Esperava, provavelmente formatada pelo universo de entrevistas a que me cingira, que aparecessem, sobretudo, mulheres. Naquele *workshop*, dirigido pelo princípio de conhecimento do grupo, todas as pessoas se apresentaram e narraram algo das suas vidas, orientadas por um formato definido por Paula Sousa e, pontualmente, em cada caso, questionadas por ela. Embora as mulheres tivessem sido as primeiras a voluntariar-se para intervir, não observei, por parte dos homens, nenhuma reserva ou desprendimento face à actividade que realizavam e na qual se enquadravam. Igualmente surpreendente foi observar, durante a conferência acima mencionada, que muitas das intervenções do público aos oradores eram protagonizadas por homens. Neste contexto, o universo das entrevistas começou a parecer-me estreito e parcial. Decidi, pois, seguir o conselho da Professora Anabela Mendes que, em correspondência electrónica, afirmou considerar necessário que se ampliassem os sujeitos entrevistados por forma a incluir, também, homens.

Efectivamente, eu não havia esperado, nos vários eventos, observar homens perfilarem-se ao lado de mulheres, nem mulheres a contarem com os homens, e partilharem activamente esta causa. De notar que nenhum dos elementos participantes nos

workshops formavam ou formam casal, embora, nalguns casos, haja laços de parentesco. Já na conferência, sim, havia a presença de casais.

Face ao descrito, no próprio evento da conferência, a 13 de Abril, abordei Eduardo Djaló no sentido de obter dele, ou de quem ele me indicasse, testemunhos sob a forma de entrevista. O presidente da Associação indicou-me U.M., membro associado e participante nos workshops, também presente no evento, e que me cedeu de imediato os seus contactos pessoais. Agendámos a entrevista para o sábado seguinte, dia 20 de Abril de 2019, no espaço Teatroesfera, imediatamente antes do *workshop* a ter lugar nesse dia.

Posteriormente, nessa mesma sessão – de 20 de Abril – solicitei a Eduardo Djaló indicação de uma segunda pessoa que estivesse disponível para ser entrevistada, e agendei com U.D., para o domingo de 28 de abril.

Houve, em todo este processo relativamente célere – até, proporcionalmente, bem mais célere que nas entrevistas do primeiro grupo – uma questão importante a clarificar: a do objectivo das entrevistas. Não se tratando de mudar o foco temático do trabalho o que, aliás, era impossível (mesmo se a vontade não bastasse, os compromissos assumidos eram incontornáveis), nem mesmo o de o alargar (o que comprometeria o apuramento do tema), qual a finalidade de entrevistar os homens? Na verdade, à partida, nada garantia que os resultados das entrevistas fossem de molde a corroborar os testemunhos já recolhidos. Por outro lado, entrevistar homens permitir-me-ia ter uma visão mais integral do fenómeno migratório guineense em Portugal e, sobretudo, correspondia ao que era observado da vivência desta comunidade associada por interesses comuns. Deste modo, assumi como objectivo indagar qual a perspectiva dos homens sobre a divisão dos papéis masculino e feminino – tal como havia feito com as mulheres, respeitando, no geral, os pontos que havia abordado no primeiro grupo de entrevistas.

O primeiro dos entrevistados, U.M., pedira-me para conhecer antecipadamente o que lhe iria perguntar na entrevista. Por e-mail enviei-lhe o que se apresenta abaixo, fruto de adaptação mínima, à pessoa entrevistada, das questões/focos de indagação que orientaram as primeiras entrevistas. A entrevista a U.D., obedeceu à mesma orientação.

1. Se há ou não há uma diferença substancial na atribuição de papéis a mulheres e a homens na cultura guineense. Havendo ou não diferença, como se expressam as tarefas do homem e da mulher, respectivamente.

2. As pessoas, na diáspora, diferem ou não nos seus papéis, relativamente às pessoas que se encontram a viver na Guiné.
3. Na Guiné, como em Portugal, quem alimenta a família? Quem cuida dos filhos? Há ou não um peso que recai sobre as mulheres?
4. O trabalho e o emprego, respectivamente nos dois géneros.
5. Casamento e consentimento. O lugar do espaço afectivo na decisão.
6. Participação no projecto da AFAF de luta contra o fanado. Implicação da pessoa nesse empreendimento e perspectivas acerca dos efeitos.
7. O fanado masculino e o fanado feminino.
8. Vida política/imagem da mulher e do homem.
9. Desejos, sonhos que tem para o guineense em geral.
10. Auto-percepção/imagem de si como homem guineense.
11. Aspectos culturais relevantes e apreciados.

7. As pessoas entrevistadas – quando, onde e quem

Foram efectuadas nove entrevistas a mulheres, entre outubro de 2018 e fevereiro de 2019. Posteriormente, no mês de abril de 2019, foram entrevistados dois homens. As idades e marcas temporais indicadas para cada um dos entrevistados têm por referência a data em que a respectiva entrevista teve lugar. Por facilidade, designaremos as primeiras entrevistas, efectuadas somente a mulheres, como *primeiro grupo*; as segundas, efectuadas a homens, como *segundo grupo* de entrevistas.

Na maioria das entrevistas do primeiro grupo, à excepção da segunda e da última, estivemos presentes, eu e a directora artística da companhia. Todas as entrevistas foram precedidas de uma breve conversa com a entrevistada, ora efectuada no trajecto até ao Espaço Teatroesfera, ora nas casas onde esta teve lugar.

No segundo grupo de entrevistas, efectuadas nos camarins do Teatroesfera, Paula Sousa não esteve presente. Nestas, ao contrário do que aconteceu com a maioria das entrevistas de primeiro grupo, havia já algum conhecimento dos entrevistados, uma vez que ambos haviam participado nos *workshops*.

Um sumário destas entrevistas, do ponto de vista da identificação das pessoas que prestaram testemunho, pode ser apresentado como se segue abaixo. Como acima

referido, em todos os casos, opto por referir cada entrevistado pelas iniciais do seu nome e, adiante, pelo número da entrevista, o qual obedece à sua sequência cronológica:

7.1. Apresentação sumária do primeiro grupo de entrevistas

- Entrevista n.º 1: M.D. – Foi entrevistada a 28 de Outubro, domingo, pelas 18:00 horas. Esta data correspondeu ao terceiro agendamento. Encontrámo-nos na Pontinha (Odivelas) onde M.D. participava em trabalhos de cariz político. A entrevista decorreu no *foyer* do Teatroesfera. Teve a duração de cerca de 45 minutos.

Dados biográficos: M.D. tem 48 anos, há seis anos que se encontra em Portugal. Veio para o país por razões de saúde e manter-se-á no país enquanto a vigilância do seu estado de saúde a isso obrigar. Faz exames de controlo de seis em seis meses. Casou com 14 anos, teve o primeiro filho aos dezasseis. Depois de onze anos de casamento, enviuvou. Após a morte do marido, na Guiné, acabou o secundário e licenciou-se. Em Portugal, fez estudos pós-graduados. Está actualmente sem emprego e termina um curso de auxiliar de saúde com vista a expandir as possibilidades de conseguir trabalho. Tem cinco filhos, dois dos quais de um segundo casamento. Os seus filhos estão na Guiné-Bissau. Actualmente, não está casada. Na Guiné-Bissau, trabalhou com ONGs e empenhou-se na luta contra a prática do *fanado* feminino. É activista política. Deseja regressar ao seu país e contribuir activamente, política e socialmente, na transformação do mesmo. Pertence a uma etnia muçulmana.

- Entrevista n.º 2: F.S. – Foi entrevistada a 1 de Novembro de 2018, quinta-feira, pelas 16:00 horas. Esta data correspondeu ao segundo agendamento. Encontrámo-nos na estação de comboios de Monte Abraão (Queluz). A entrevista decorreu no *foyer* do Teatroesfera. Teve a duração de cerca de 40 minutos.

Dados biográficos: F.S. tem 24 anos. Está em Portugal há cinco. Veio para estudar. Vive com a mãe, que está separada do pai, no Cacém. Começou por frequentar um curso profissional numa escola secundária, mas não se adaptou. Actualmente, está a licenciar-se em Relações Internacionais. É membro da Associação de Estudantes. Sonha regressar à Guiné-Bissau para junto dos seus irmãos e do pai. O pai, de etnia muçulmana, tem quatro mulheres. F.S. tem várias irmãs, filhas de *combossas* de sua

mãe, de quem sente saudades. A mãe é cristã. F.S. é também cristã, opção sua que desagradou à família paterna. Afirma que não quer casar. Rejeita o empenho político que vê, por exemplo, na sua mãe e noutros membros da comunidade guineense, mas aprecia o trabalho social e associativo.

- Entrevista n.º 3: F.T. – Foi entrevistada a 12 de Novembro de 2018, segunda feira, pelas 14:00 horas. Esta data correspondeu ao segundo agendamento. Encontrámo-nos em Queluz. A entrevista decorreu nos camarins do Teatroesfera. T.F. veio com filho, o bebé Júnior, de quatro meses. A entrevista foi interrompida algumas vezes. No total, teve a duração de cerca de trinta minutos.

Dados biográficos: F.T. tem 35 anos. Veio para Portugal há doze anos, por motivos de saúde. Sofreu um transplante renal após tratamentos de hemodiálise. Tem uma filha, agora com dezasseis anos, que deixou com o pai, na Guiné, com quatro anos de idade. Veio para junto de si, há cerca de um ano atrás. Júnior, o filho de quatro meses, nasceu em Portugal. O marido permanece na Guiné-Bissau e desloca-se, regularmente, em visita à família. F.T. vive actualmente com os filhos e com um sobrinho. Na Guiné, viveu a guerra de 7 de junho e a fuga para a *tabanca* do pai. Pertence à etnia Mandinga. Deseja mudar o estado de coisas na Guiné, sobretudo no que diz respeito à condição social da mulher.

- Entrevista n.º 4: F.B. – Foi entrevistada a 19 de Novembro de 2018, pelas 15:00 horas. Esta data correspondeu a um segundo agendamento. Encontrámo-nos no Cacém, junto à estação de comboios, perto do local onde reside. A entrevista decorreu nos camarins do Teatroesfera, com a duração de cerca de quarenta minutos.

Dados biográficos: F.B. tem 27 anos. Está em Portugal há oito anos. Veio, para casa do pai, para estudar. Entretanto, o pai emigrou para Inglaterra com a actual mulher. F.B. vive com uma irmã mais nova. A mãe, viúva de um segundo casamento, está na Guiné-Bissau, vende no mercado: é *bidera*. Vive com a filha mais nova e pretende mandá-la para junto da irmã, em Portugal, para estudar. F.B. trabalha numa loja de um centro comercial. Anseia regressar ao curso de comunicação social que teve de abandonar por falta de dinheiro e cumprir assim com a missão que a trouxe para este país. Pertence à etnia fula.

- Entrevista n.º 5: C.N. – foi entrevistada a 27 de Novembro de 2018, pelas 14:00 horas. Esta data correspondeu ao quarto agendamento. Encontrámo-nos em Belas, na casa de C.N. A duração da entrevista foi de cerca de 45 minutos.

Dados biográficos: C.N. tem 34 anos. Veio para Portugal há doze anos. Veio porque casou e o marido estava cá. Agora, o marido tem trabalho na Suíça e vem a casa de dois em dois meses. C.N. mora com os dois filhos, o mais velho de dezasseis anos, nascido na Guiné-Bissau, e a mais nova de quatro anos, que nasceu em Portugal. Constrói uma casa na Guiné-Bissau e pretende voltar, mas não de imediato, não antes de os filhos acabarem os estudos. Além dos filhos, mora com a sogra e um sobrinho do marido. Trabalha em limpezas. Não quer que a filha seja empregada de limpezas. Com o seu salário ajuda a família na Guiné. Gostaria que os seus irmãos mais novos viessem para estudar. C.N. tem o 11º ano, concluído na Guiné.

- Entrevista n.º 6: L.R. – Foi entrevistada a 1 de Dezembro de 2019, pelas 15:00. Esta data correspondeu ao segundo agendamento. Conhecíamos já L.R., da festa comemorativa dos 10 anos da AFAF, tendo-nos sido apresentada pelo presidente da mesma. Foi L.R. que nos disponibilizou os contactos das pessoas que se mostraram abertas a participarem no projecto. A entrevista teve lugar em sua casa, na Tapada das Mercês, onde se encontrava em convalescença. Teve a duração aproximada de uma hora.

Dados biográficos: L.R. tem 49 anos. Veio para Portugal há vinte anos, na sequência da Guerra de 7 de Junho. Fugiu de Bissau, então grávida do segundo filho, para o interior. Já tinha estado em Portugal, a estudar Direito e a estagiar em jornalismo. Trabalhou em Comunicação Social, na rádio e imprensa escrita. A Guerra obrigou-a a rever todos os planos de trabalhar na Guiné-Bissau. Actualmente, trabalha como administrativa, na CP. Mora com os seus dois filhos biológicos, com um irmão que adoptou formalmente, e com o marido. Afirma que tem quatro filhos e responsabiliza-se, assumindo os encargos, pelos quatro. Planeia regressar à Guiné quando estiver reformada. É activa na vida associativa e ajuda financeiramente a família que está na Guiné-Bissau.

- Entrevista n.º 7: M.D.S. – Foi entrevistada a 28 de Janeiro de 2019, segunda feira, pelas 14:00 horas. Esta data correspondeu ao segundo agendamento. Encontrámo-nos no Teatroesfera. A entrevista decorreu nos camarins e teve a duração aproximada de uma hora e trinta minutos.

Dados biográficos: M.D.S. tem 45 anos, vive em Portugal há cerca de vinte anos. Vive com a filha de onze anos. A sua família encontra-se toda fora da Guiné-Bissau. Estudou em Cuba, é médica. A especialização, fê-la em Portugal. Trabalha num hospital de Lisboa. Na Guiné, faz voluntariado como médica, anualmente. Colabora em várias associações, é Diretora de Campanha de um partido político às legislativas. Filha de pai médico e mãe enfermeira, deseja, tal como sua mãe, que vive também em Portugal, regressar à Guiné e aí trabalhar. O seu envolvimento político prende-se com o desejo de contribuir activamente para a melhoria das condições da população guineense, que considera paupérrimas.

- Entrevista n.º 8: N.S. – Foi entrevistada a 8 de Fevereiro de 2019, às 11:00 horas, no Teatroesfera. Esta data correspondeu ao segundo agendamento. A entrevista decorreu nos camarins, tal como a precedente, e teve a mesma duração aproximada. O ponto de encontro foi o espaço Teatroesfera.

Dados biográficos: N.S. tem 45 anos. Esteve em Cuba, completou estudos em Portugal, licenciando-se em sociologia, e em Inglaterra, onde se especializou. Trabalhou em Inglaterra, ingressou um grupo de apoio à Guiné-Bissau, e vem trabalhar para Bissau de 2011 a 2013, primeiramente, na docência e, seguidamente, no exercício de um cargo político. Regressou a Portugal devido a uma gravidez de risco. A filha tem actualmente 4 anos e tem acompanhamento terapêutico constante. É candidata à presidência da Guiné-Bissau. Casada, recebe pouco apoio familiar no posicionamento político que toma. Afirmar representar as mulheres, a diáspora, os deficientes – exemplifica com a filha – e os discriminados em geral.

- Entrevista n.º 9: A.S. – Foi entrevistada a 8 de Fevereiro de 2019, às 15:00 horas, na sua casa, em Abóboda (Cascais). Esta data correspondeu ao quarto agendamento. A entrevista teve a duração aproximada de uma hora e quinze minutos.

Dados biográficos: A.S. tem 44 anos. Está em Portugal há catorze anos. Com o marido em Portugal e A.S. na Guiné-Bissau, onde trabalhava como responsável do Banco de Crédito (microcrédito), após várias gravidezes malsucedidas, A.S. vem de férias a Portugal e fica grávida. Decide permanecer. Mora com os seus três filhos, o marido, e um quarto filho, criança órfã, que acolheu com oito anos de idade. Trabalha como auxiliar educativa e em limpezas. Desloca-se anualmente à Guiné-Bissau, de férias, e

ajuda a sua família lá. Pertence à etnia mancanha (não muçulmana). Pensa regressar à Guiné após ter os seus filhos encaminhados na vida.

7.2. Apresentação sumária do segundo grupo de entrevistas

- Entrevista n.º 10: U.M. – Foi entrevistado a 20 de Abril de 2019, às 16:30, nos camarins do Teatrosfera, cumprindo o agendamento proposto e confirmado na mesma semana. A entrevista teve a duração aproximada de uma hora.

Dados biográficos: U.M. tem 38 anos. Está em Portugal há onze anos. Veio para o país por duas razões: efectuar tratamentos médicos e prosseguir estudos. Completou o 12º ano de escolaridade em Portugal e candidatou-se, por via de exames nacionais, à Faculdade. Licenciou-se em Administração de Território e actualmente, conclui mestrado na mesma área. Trabalha como vendedor. É solteiro, embora viva com um irmão mais novo. Pertence à etnia mandinga. Valoriza o trabalho associativo como forma de crescimento e aprendizagem pessoal e afirma, neste processo, preferir a liderança feminina à masculina. Pensa voltar à Guiné, mas a longo prazo, por uma questão de preservação da sua independência financeira, facto que assegura ser quase impossível de realizar na Guiné-Bissau.

- Entrevista n.º 11: U.D. – Foi entrevistado a 28 de Abril de 2019, às 17:00, nos camarins do Teatrosfera. O encontro decorreu em Queluz, junto à estação. A data da entrevista correspondeu ao primeiro agendamento. A entrevista teve a duração aproximada de 50 minutos.

Dados biográficos: U.D. tem 36 anos. Veio para Portugal há dez anos, na sequência de um ferimento grave num acidente de viação. Apresenta marcas visíveis desse acidente. Após recuperação, casou com a sua noiva guineense, com quem tem um filho, de três anos de idade. Vive em Queluz. É vice-presidente do Conselho Fiscal da AFAF. Filho mais velho de cinco irmãos, na sua casa, já acolheu um irmão que, tendo terminado os seus estudos, se autonomizou, acolhe actualmente o pai que recupera de um acidente vascular cerebral, e pensa vir a acolher os dois irmãos que estão a estudar na Guiné-Bissau, onde a mãe também se encontra. Sustenta a sua família em Portugal e na Guiné. Pensa regressar um dia ao seu país, regresso que dependerá da possibilidade de se auto-sustentar sem depender de outrem. Empenhado na luta contra o *fanado* feminino,

valoriza o lado social do trabalho associativo e o papel da mulher no mundo associativo e político.

8. O universo dos entrevistados - Primeiro grupo e segundo grupo

Todas as mulheres e homens entrevistados têm em comum características que decorrem do próprio universo e contexto que os trouxeram ao nosso conhecimento. Tal significa, para todos os efeitos, que o universo dos entrevistados é já seleccionado. Não se trata, portanto, de uma amostra aleatória. A natureza da amostra traz, como a seguir poremos em relevo, algumas consequências.

Os entrevistados têm em comum, naturalmente, o facto de serem migrantes. O período de afastamento da sua terra natal varia entre cinco e mais de vinte anos. Outro aspecto que os unifica é o facto de se encontrarem activamente envolvidos no combate à prática da MGF (Mutilação Genital Feminina, conhecida como *fanado de mulheres*), o que significa que estamos no seio de um grupo que tem uma voz crítica perante a tradição ou, no mínimo, perante parte dessa tradição. Não representarão, portanto, as mulheres e homens guineenses migrantes em geral porquanto sabemos, a partir das entrevistas e da imprensa, que a MGF continua a ser praticada por pessoas que vivem em Portugal e na Guiné-Bissau. Para além do mais, o nível de escolaridade é elevado. Do primeiro grupo de entrevistas, apenas duas mulheres (entrevistada n.º 4 e 5) não frequentaram o ensino superior, enquanto três possuem estudos pós-graduados. Dos homens, um deles possui estudos pós-graduados, o outro, um curso técnico, mas a amostra é, como acima ficou claro, limitada.

Por outro lado, a maioria dos entrevistados são de religião muçulmana. Apenas duas das entrevistadas são cristãs e uma outra, de origem animista, ter-se-á convertido, por casamento, ao islamismo.

A especificidade do grupo que entrevistei deixa em aberto a questão de saber como será o universo de migrantes fora do contexto específico da população desta associação que mobiliza não apenas as vontades, mas os conhecimentos/capacidades das pessoas associadas. Porém, não poderemos ir mais longe do que deixar a própria questão em aberto.

9. Do primeiro ao segundo grupo de entrevistas – corroboração e compromisso

Como acima mencionei, os objectivos gerais que orientaram as entrevistas de segundo grupo foram: a) o de situar as entrevistas de primeiro grupo num contexto mais amplo e evitar assim, possuir uma perspectiva confinada apenas a um segmento de um grupo e, por outro lado, esquivar-me a parcialidade na abordagem; b) o de contemplar a realidade observada em eventos que decorreram à margem das entrevistas. A a) e b), devemos acrescentar um outro mais específico: c) procurar saber se testemunhos de homens e mulheres coincidiam ou não. Efectivamente, há uma diferença que separa o primeiro e o segundo grupo de entrevistas. O primeiro decorreu sem rede, sem referência a outro critério que não fosse o definido pelo próprio tema e pelos aspectos que decidira observar e conhecer, como sejam a divisão de papéis, do trabalho, em suma, todos aqueles que se encontram expressos no ponto 5 do actual capítulo. Já o segundo grupo de entrevistas, decorreu com o conhecimento e após análise – e até selecção – dos aspectos considerados mais relevantes nos testemunhos do primeiro grupo. Foi efectuado, portanto, não apenas na adaptação da matriz geral do grupo anterior, mas com o suporte referencial daqueles conteúdos.

Como se pode constatar pela leitura das entrevistas do segundo grupo, os testemunhos dos homens em nada contradizem os das mulheres, sendo até (entrevista n.º10), em alguns tópicos, mais contundentes no que diz respeito à posição ocupada pela mulher e à necessidade de alterar o estado de coisas na sociedade guineense. Verificam-se, do mesmo modo, a assunção do compromisso e dos esforços activos para a realização dessa mudança, seja a propósito da MGF, da liderança de mulheres ou de conquista de igualdade de direitos para os diferentes géneros.

Se há, do ponto de vista dos testemunhos prestados uma diferença a salientar, parece-me, esta incide mais no grau de envolvimento emocional com que ambos os grupos abordam questões que incidem em discriminação por género, por pobreza, ou por efeitos de práticas tradicionais: as mulheres relatam episódios a partir de situações vividas por elas ou por pessoas que de família, portanto, de “dentro para fora” – vivem/viveram a injustiça e os seus juízos acerca dela estão imbuídos de sentimento, sem distância; os homens olham para a condição da mulher como um fenómeno objectivo de injustiça social a ser alterado para bem de todos.

Porém, independentemente das diferenças que possamos encontrar, o que é facto é que, acerca do(s) tema(s) definido(s), são muito mais os aspectos de comunhão entre o primeiro e o segundo grupo de entrevistas do que os aspectos de diferenciação. É de salientar, neste contexto, que quase todas as pessoas – a excepção é a mais jovem das entrevistadas (entrevista nº 2) – assumem o compromisso constante e continuado de se responsabilizarem pelas pessoas que deixaram na Guiné-Bissau, quer em auxílio pontual nos casos de doença, quer em auxílio financeiro permanente.

Capítulo Dois | Da análise das entrevistas à criação dramática

1. Processo de construção do texto

Em Janeiro de 2019 estava construído, em estrutura geral, o texto dramático. Este marco temporal era crucial uma vez que correspondia à data de agendamento dos primeiros *workshops* de trabalho com a comunidade a desenvolver por Paula Sousa. Todavia, as entrevistas às mulheres só foram concluídas em Fevereiro de 2019, o que trouxe alterações à construção do texto. As entrevistas aos homens, por sua vez, só tiveram lugar em Abril de 2019 e o conteúdo destas sugeria, igualmente, a introdução de alterações. Assim, o primeiro texto produzido foi – e foi sempre assim considerado – um esboço.

As entrevistas foram sempre perspectivadas como a base material privilegiada e inquestionável da dramaturgia. Por conseguinte, importa destacar alguns aspectos de *transição/ transposição* entre as entrevistas e o texto dramático, as quais correspondem a tomadas de opção deliberadas.

Das entrevistas extraem-se diretamente cinco categorias gerais de materiais dramáticos que se apresentam sequencialmente por esta ordem: aspectos linguísticos, objectos simbólicos, aspectos relacionais, elementos/experiências das vidas e, finalmente, conflitos.

1.1. Aspectos linguísticos – o uso da língua portuguesa

Na construção do texto dramático procurei manter diversos traços que se encontram no modo de comunicar dos vários entrevistados. Estes podem ser sistematizados como se segue:

1.1.1. Modos de designação

Procurou-se salvaguardar aspectos do uso da língua portuguesa que se encontram presentes nas entrevistas. Poderíamos tê-los ignorado impondo como critério o padrão

do português europeu. Todavia, a opção foi a de preservar o uso peculiar da língua. Por exemplo, dizer “casar alguém”, expressão utilizada por todas as entrevistadas que se referem ao casamento não é o mesmo que dizer “casar com alguém”. A ausência da preposição “com” no uso corrente da língua significa, a nosso ver, um entendimento diferenciado do que é esta realidade. A expressão “casar alguém”, em português corrente, é utilizada para alguém exterior ao casal. Um pai dirá “casei um filho”, alguém com o ministério de celebrar oficialmente ou religiosamente um casamento dirá “casei aqueles dois”, em ambos os usos, é agir de fora. No caso do uso guineense, ele refere a acção interna de alguém que compõe o próprio par em união, “o homem casa a mulher” como “a mulher casa o homem”. Já a celebração é “fazer o casamento”, o que as mães fazem, por exemplo, quando preparam a festa. Será de notar que tal se deverá, no caso concreto, à prevalência do valor atribuído ao casamento tradicional sobre formas de casamento oficiais, legais ou juridicamente consagradas - conferir entrevista nº 3, por exemplo, “um homem casa uma mulher, uma mulher casa um homem, mesmo aqui em Portugal, da maneira tradicional”.

1.1.2. O discurso directo

Na observação das entrevistas outro traço notório do uso da língua que preferimos manter – embora com restrições - é o recurso frequente do discurso directo no relatar de situações vividas. As situações não são, na maioria dos casos, simplesmente descritas. Elas são postas, reproduzidas, na viva voz dos seus intervenientes, quer dizer, reproduzidas em diálogo. A fala do outro assume assim, na expressão, relevância. Os interlocutores de um diálogo passado são actualizados, nas suas exactas palavras (ainda que traduzidas para português), naquilo que é contado, incluindo a voz passada daquele que, presentemente, efectua a narrativa. Esta característica da voz viva do outro é mais dominante nas entrevistadas que foram menos submetidas à cultura europeia. No entanto, ela existe em todas as entrevistas. Este traço da fala, que convoca a fala do outro – o que é típico da oralidade – foi considerado também a manter, embora transformado, sublinhando somente a invocação da voz do outro na fala actual, sob a forma de “X diz que...”

1.1.3. O ritmo da fala

Mais difícil de definir é o ritmo da fala, presente no registo oral das entrevistas. Este não pode ser confundido com sotaque ou pronúncia, fenómenos que têm, aliás, expressões diferentes no modo de falar dos vários entrevistados. Este ritmo remete para uma dimensão de interioridade, de vivência interior do que está a ser dito: um registo quase confessional e intimista. Os entrevistados pensam as palavras que usam, escolhem-nas, dilatam o tempo da sua verbalização e quando acham uma palavra-chave, aplicam-na em vários contextos/situações. Outras palavras são ditas com estranheza e cuidado, como num processo de tradução. Eventualmente, é isso mesmo que fazem: traduzem do crioulo guineense para português. O resultado é uma fala que raramente é agreste. Pelo contrário, é feita de consensos, estabelece pontes, numa “doçura” que está sempre presente. Se uma entrevistada chora quando refere um episódio de sua vida ou as deficientes condições de modos de vida que observou – sobretudo se relacionados com a infância (de qualquer criança) -, não é zanga o que perpassa no seu tom de voz, - é um relato imbuído de um sentir profundo para o qual as palavras serão sempre insuficientes (sobretudo em língua portuguesa). Daí as repetições, mas daí também uma tentativa constante de objectivar em palavras um estado de envolvimento emocional que se expressa num dizer pausado.

1.1.4. Introdução de frases e expressões utilizadas pelas entrevistadas

Optou-se também por manter, recortados das entrevistas, excertos sob a forma de frases ou expressões. Tal ocorre no contexto do compromisso em haver elementos significativos, relevantes para cada uma das entrevistadas, a ter expressão no espectáculo, sem que, no entanto, possam ser directamente identificadas por outros. Estas expressões ou frases, mais do que pelo conteúdo semântico, são seleccionadas pela ênfase com que foram pronunciadas nas entrevistas e, até mesmo, na maioria dos casos, repetidas. Elas expressam uma visão da realidade e marcam a história de vida das mulheres. Um levantamento destas frases e/ou expressões resulta no seguinte elenco, eventualmente não exaustivo, uma vez que não se exclui a possibilidade de haver introduções não deliberadas:

- “Dou-te a minha filha, deste este mundo até ao outro mundo” (entrevista nº 6) - a entrevistada refere a frase pronunciada pela sua irmã, solteira que, em gratidão

e reconhecimento pelos cuidados que aquela lhe prestara, lhe dá a sua própria filha.

- “Não deixaram” (entrevista nº 1) – a entrevistada repete esta expressão ao longo da entrevista referindo o facto de ter sido impedida de estudar e de escolher/decidir sobre aspectos da sua vida e do seu corpo.
- “Os homens maiores do que nós” (entrevista nº 7) – Expressão usada para referir os homens mais velhos a quem se deve respeito e a quem se reconhece autoridade, também designados *homens grandes* (entrevista nº 10).
- “Na Guiné, tens de ter dinheiro, ou então tens de ter uma boa conversa, para poderes ter acesso a coisas de saúde” (entrevista nº 7) – frase pronunciada por uma médica, referindo as dificuldades de acesso à saúde no seu país natal, facto que conhece bem, pois desloca-se lá, anualmente, em serviço voluntário.
- “Todo o guineense, cozinha comida da sua terra” (entrevista nº 5) – enunciado cujo sentido é reiterado em algumas entrevistas, que denota a preferência pelos sabores de origem.
- “Na casa dos meus pais, a gente nunca passou fome” (entrevista nº 5) – frase que expressa uma diferença valorizada relativamente a muitas outras famílias na Guiné-Bissau, cuja sobrevivência depende da generosidade/capacidade de partilha de alimentos.
- “Entra, come e vai embora” (entrevistas n.º 3, 4 e 7) – expressão cujo sentido ocorre em várias entrevistas. Designa o modo como a comida é preparada já com o sentido de ser partilhada com qualquer pessoa, conhecida ou desconhecida.
- “Tem que ter comida na mesa” (entrevistas n.º 1, 3, 4, 5, 6, 11) – a necessidade de ter comida na mesa para sustento da família, particularmente dos filhos, no contexto da sobrecarga de trabalhos que acontece às mulheres, levando-as a procurar meios de subsistência para si e para os seus.
- “O pai zangava... gritos!” (entrevista n.º 1) – frase enunciada a propósito da autoridade paterna na divisão do trabalho entre os filhos e filhas, se aos rapazes era solicitado o desempenho de tarefas domésticas, tradicionalmente desempenhadas por mulheres.
- “Para complemento do rendimento familiar” (entrevista n.º 7) – a entrevistada refere o papel económico do trabalho da mulher na venda de produtos nos *becos* (à porta de casa) e nos mercados.

- “Mulher guineense é forte” (entrevistas n.º 3, 4, 5) – a força atribuída à mulher guineense encontra-se em quase todas as entrevistas, até nas entrevistas a homens, e é motivo de orgulho por parte de todos. A ideia geral é a de a mulher tudo fará para conseguir os seus objectivos enquanto mãe: alimentar os filhos e garantir-lhes estudos/futuro.
- “Os que estamos cá (...) temos uma palavra a dizer, não é?” (entrevista n.º 8) – a frase refere-se às pessoas que estão na diáspora e ao seu direito de ter uma palavra a dizer acerca da política na Guiné-Bissau e do que acontece na Guiné-Bissau, uma vez que a maioria das famílias que se encontram na Guiné subsistem graças aos esforços/ajuda dos que se encontram imigrados.
- “Isso é português?” (entrevista n.º 2) – a jovem entrevistada refere o seu espanto por não entender o português de Portugal quando pensava conhecê-lo na Guiné-Bissau.
- “Eu nunca vou me acostumar” (entrevista n.º 2) – a mesma jovem, referindo-se ao frio, aos costumes portugueses, entre outros aspectos.
- “Um homem casa uma mulher, uma mulher casa um homem, mesmo aqui em Portugal, da maneira tradicional” (entrevista n.º 3) – a frase denota a importância atribuída ao casamento tradicional, ainda que coadjuvado pelo casamento civil. Para além do mais, é um exemplo do uso da língua acima mencionado.
- “Mas o mais importante são cinco” (entrevista n.º 3) – refere o número de nozes de cola, num casamento tradicional, que é obrigatório e mínimo.
- “Um dia vai também chegar a vez dela fazer para a filha dela.” (entrevista n.º 5) – refere a importância do casamento tradicional, ainda que após o casamento civil. A entrevistada refere que a sua mãe, que já fez casamentos para outras pessoas, regozijará com o da sua filha.
- “Acho que não vou querer-me casar” (entrevista n.º 2) – a jovem entrevistada representa, aqui, uma voz dissonante da tradição feminina. O que aliás, é patente na reacção da sua mãe a qual é transcrita abaixo.
- “Nunca ouvi dizer de mulher que não quer casar” (entrevista n.º 2) – invocação oral da resposta da mãe à filha que lhe disse que não quer casar-se, que nunca quererá casar-se.
- “Como vai fugir? Vai para onde? Não tem como fugir” (entrevista n.º 1) – a entrevistada refere-se ao *fanado* feminino, à impossibilidade de a menina poder

escapar. Esta ideia encontra-se reiterada em outras entrevistas, designadamente, a n.º 3 e a n.º 9.

- “Vai atrás dos tambores” (entrevistas n.º 1 e n.º 9) – frase comum a duas entrevistas referindo as meninas nas cerimónias do *fanado* que, desconhecendo o que lhes irá acontecer, seguem os tambores e a festa geral.
- “Na Guiné, é fácil morrer” (entrevista n.º 7) – frase que, no contexto da entrevista em questão, expressa a precariedade das condições gerais do povo guineense, na Guiné-Bissau, particularmente, em tudo o que se relaciona com saúde.
- “Assombro-me de ser mulher, esta que eu sou” (entrevista n.º 9, *adaptado*) – a entrevistada refere-se a si e às diferenças entre homens e mulheres, designadamente, o facto de conseguir, e de as mulheres conseguirem, tantas realizações para si e para os seus.

1.1.5. A introdução de palavras em crioulo.

Na forma de falar das entrevistadas surgem, com alguma frequência, termos em crioulo. Tal ocorre, por duas ordens de razões: ou por não encontrarem no português o termo adequado à expressão de uma ideia (sendo que esse termo existe), ou porque o termo crioulo não é directamente traduzível na língua portuguesa. A opção, na construção do texto dramático, foi a de trazer para a cena este distanciamento vivido entre a língua de origem e o português, uma vez que o denominador comum a todas estas mulheres é o de serem migrantes. Assim, “fanado”, “blufo”, “nha”, “bidera”, entre outros, são exemplos de termos do crioulo da Guiné-Bissau que, encontrando-se nos testemunhos transcritos, têm presença também no texto dramático.

1.1.6. Os nomes das personagens

Os nomes atribuídos às personagens são ou nomes próprios correntes, como é o caso de *Anabela*, que é também, por mero acaso, o nome de uma das entrevistadas, mas que não cumpre o propósito de identificação com ela - trata-se de um nome feminino frequente, como Aissatu, Famata, Fatumata ou Mariama – ou, são nomes inventados por mim, Saló, Juma e Mira. A ideia, nesta opção, foi de reproduzir, de alguma forma, o universo

antroponímico com o qual deparámos: alguns nomes são iguais aos que existem na tradição portuguesa, outros não.

1.1.7. As repetições

Como pode ser constatado nas entrevistas, a repetição é típica do discurso oral no contexto informal em que ocorreu. No texto dramático, a repetição cumpre a dupla função de sublinhar aspectos a colocar em relevo e, simultaneamente, de remeter para uma dimensão introspectiva, replicando o que ocorre nos testemunhos prestados pelas pessoas entrevistadas.

1.1.7. A introdução de provérbios

Não obstante a diferença de etnias e das diferentes manifestações culturais expressas em cada uma, seja aquando da morte, do casamento, do nascimento ou da passagem à vida adulta, entre outras, o crioulo da Guiné-Bissau é partilhado por todo o guineense. Tal não significa que não haja também um dialecto próprio a algumas etnias, mas significa que o crioulo é o modo de comunicação comum de que todo o guineense se apropria e domina – o que não acontece com o português. Este traço é um dos aspetos identitários sublinhado nas entrevistas (ver por exemplo, a entrevista n.º 6) e pode ser observado em qualquer encontro formal ou informal de guineenses de diferentes etnias. A introdução de provérbios populares conhecidos, pretende sublinhar essa unidade e, ao mesmo tempo, dar a conhecer ao espectador uma visão/interpretação do mundo partilhada por todos os membros da cultura. Pareceram-nos particularmente relevantes quatro provérbios que assinalam características antropológicas significativas, a saber “se os vivos choram, que dizer dos mortos?”, “comida na panela não tem dono” “quem dorme não apanha peixe” e “não é o rio que faz o mar, é o mar que faz o rio”. O primeiro, por marcar o espírito da separação da terra natal e o sentimento de dor provocado pelo acto de abandono, não apenas da terra, mas também dos que lá ficam, vivos e ancestrais mortos. Como refere a entrevistada M.D.S., “é fácil morrer na Guiné”, e não é sem um sentimento de impotência, ou mesmo de culpa, que os entrevistados referem aqueles que morreram sem o poderem ter evitado. O segundo provérbio, por expressar uma nota comum encontrada nas entrevistas – a da partilha da comida – o que, no testemunho das entrevistadas, tem garantido a sobrevivência de muitos guineenses que vivem em condições de pobreza extrema e desprovidos de quaisquer meios de subsistência (ver

entrevista n.º 7)⁶. A rigor, embora a comida seja o mais acentuado e o mais quotidiano, esta partilha estende-se ao abrigo, ao tecto, à guarda de crianças, enfim, à assumpção de uma responsabilidade inteira pelo outro. O terceiro provérbio é aplicado, ao contexto do trabalho pesado/excessivo a que muitas mulheres guineenses são submetidas, facto que pode ser confirmado transversalmente nas entrevistas. O último, captámo-lo por marcar o espírito da “diáspora” (entrevistas n.º 7 e 8), termo utilizado para designar a condição do migrante que, fora do seu país de origem, não só mantém os olhos postos nele e congrega esforços, meios financeiros ou outros, para ajudar os que lá ficaram – familiares ou não familiares, como também não esquece de onde veio e manifesta respeito pela cultura e chão de origem.

Os provérbios, contrariamente a outros elementos que foram buscados e retirados das próprias entrevistas, foram pesquisados pela autora do texto dramático e escolhidos a partir de um levantamento efetuado por Hildo Honório do Couto (Couto, 1996 e 2010)⁷ e indicado por Tony Tcheka. Na entrevista n.º 11, encontramos, parcialmente, essa confirmação. Parcialmente, porque há um dos provérbios que não era do conhecimento do entrevistado U.D. Nos *workshops* realizados com a comunidade, cuja apresentação se encontra no capítulo seguinte deste documento, foi perguntado a duas intervenientes se os provérbios eram do seu conhecimento, o que foi confirmado.

1.2. Elementos simbólicos - objectos simbólicos

Nas didascálias bem como nos diálogos encontram-se objectos com valor simbólico relevante na cultura guineense: a linha, o instrumento musical designado por *tina*, a noz de cola, os panos.

⁶ É curiosa, a este respeito, a perspectiva que encontramos em Pinto (2009): defende a autora que este espírito de partilha, incompatível com espírito empresarial, será um dos motivos da situação económica débil da Guiné-Bissau.

⁷ Consultado on-line em <http://www.didinho.org/Arquivo/proverbioscriouluguineenses.htm>, a 18 de janeiro de 2018

1.2.1. A linha

A linha ou traço desenhado no chão é uma fronteira a partir da qual não há retorno. Ela existe nas cerimónias/festas tradicionais do *fanado* das meninas. Criança ou mulher⁸ que passasse a barreira do traço gravado no chão teria de entrar na cerimónia e submeter-se à excisão, passar a outra condição. Analogamente, a emigração é a passagem a outra condição e é dolorosamente vivida em quase todos os casos (à excepção da entrevistada n.º 5) independentemente das razões ou necessidades que a ela conduziram.

1.2.2. A tina

A tina é um instrumento musical, originário de Cacheu, tocado tradicionalmente por mulheres. Consiste numa cabaça invertida colocada num recipiente com água e é tocada ora com palmos, ora com as mãos. Actualmente, é tocada por homens e por mulheres, e não apenas em Cacheu. Testemunhámos este facto em duas ocasiões distintas: na comemoração dos dez anos da AFAF, a que já fizemos referência, e na qual assistimos a um “baile da tina”, danças ao som da tina, tocado por um homem e dançado por mulheres e no 1º Encontro de Culturas Poéticas - Tertuliana, evento organizado por Ana Matias, responsável pelas Tertulianas, e dinamizado pelo Grupo Teatroesfera, no dia 9 de Outubro de 2018, no qual a tina, tocada por Maio Copé, surge como manifestação cultural escolhida pelo grupo guineense dinamizador. O facto de, nos dois eventos comemorativos ter surgido a tina e não a *cora* – considerado o instrumento tradicional da Guiné-Bissau - levou-me a preferi-la, razão que adiciono ao facto de originalmente ser tocada por mulheres.

1.2.3. A cola

A noz de cola, como podemos ver explicado, por exemplo, na entrevista n.º 3, é utilizada nos casamentos tradicionais (embora não só). Independentemente do seu valor simbólico mais recuado, que segundo procurámos saber, se relaciona com a hospitalidade e com o vigor, ela serve como forma de comunicar e firmar intenções e compromissos por parte do noivo e da noiva, no seio e na colaboração de ambas as

⁸ A excisão, embora praticada sobretudo em crianças, é também praticada em mulheres adultas que, de forma voluntária, se submetem à prática quando tal é exigido pela família do noivo para que haja casamento (ver entrevistas n.º 1, 6, 9).

famílias. Levar cinco nozes de cola à família da rapariga consiste num pedido formal de casamento.

1.2.4. Os panos

Indispensáveis nas celebrações de qualquer natureza, desde a morte ao casamento, os panos não poderiam estar ausentes. Repare-se, por exemplo, que a roupa é uma das moedas que se dão em troca de serviços, por exemplo, à *fanateca*⁹ (Pereira, 2011), como é uma das ofertas obrigatórias à família da noiva (entrevista n.º 4). Os panos, como muito bem descreve Semedo (2010) e como tivemos ocasião de verificar na Exposição *Crioulo Quântico* são componente obrigatório de qualquer cerimonial.

1.3. Outros elementos culturais – relações interpessoais

Deparámos, nas entrevistas, com marcas sociais e socializantes que nos pareceram determinantes na compreensão da vida das mulheres entrevistadas e na cultura guineense de origem. À excepção do núcleo de *mandjuandades* (referido e descrito por F.B.), os restantes elementos ou estruturas relacionais são multiplamente invocados. A razão por que introduzimos as *mandjuandades*, embora não tenhamos testemunhos da sua existência na vida migrante em Portugal, é porque nos parece que estas constituem modos de entajuda e resistência entre mulheres – de carácter privado - que vêm sendo substituídos por outros modos de intervenção públicos, sejam estes associativos ou políticos, protagonizados igualmente por mulheres, embora não exclusivamente. Um pouco como se a exigência e a eficácia do papel social da mulher, paulatinamente, se fosse revestindo de uma amplitude e visibilidade crescentes.

1.3.1. As mandjuandades

As *mandjuandades* são colectividades de mulheres da mesma geração ou faixa etária, que se reúnem periodicamente em eventos privados, normalmente em torno de uma refeição, e que falam entre si dos assuntos que as preocupam. As suas reuniões são também marcadas pelo canto e pela dança. Nelas, não há lugar para homens nem para as mulheres mais jovens, o que denota o traço privado, quando não algo secreto, dos temas

⁹ Mulher que tem por ofício perpetrar o fanado nas meninas.

que trazem à conversa. Nos seus encontros, reúnem uma quota obrigatória – *abota* – que amealhada, servirá para um determinado objectivo de vida de cada uma delas, à vez. Independentemente dos contornos e regras por que cada um destes grupos se rege, numa sociedade que a totalidade das entrevistadas refere como sendo patriarcal e de submissão da mulher face ao pai ou ao marido, a existência de *mandjuandades* revela que há um espaço de entendimento do colectivo feminino, de solidariedade na vivência do ser mulher. Decidi introduzir esta realidade por ter sido referida nas entrevistas (entrevista n.º4) e contada por Toni Tcheka, que testemunhou, em criança, às escondidas, reuniões desta natureza.

1.3.2. A valorização da maternidade

Um traço comum a todas as guineenses entrevistadas sem excepção é a valorização da maternidade e da infância. Trata-se de uma característica cultural muito marcada, mais até, diríamos, que na cultura portuguesa. Várias guineenses, nas entrevistas, choram quando falam de crianças em sofrimento, independentemente de este sofrimento ser imputado à fome, à mutilação genital feminina, ao casamento precoce ou à falta de escolarização. Por outro lado, culturalmente, uma mulher que não tenha filhos é desvalorizada. Tal ocorre também quando a criança que nasce apresenta qualquer tipo de deficiência, responsabilidade atribuída exclusivamente à mãe. Ter filhos assume uma importância social e de realização pessoal que marca profundamente a mulher e toda a sua conduta. Quando as mulheres falam dos filhos, seus ou não, enumeram os cuidados e tarefas que cabem à mãe, desde a alimentação, ao banho ou ao preparar para a escola. Não referem simplesmente de uma forma genérica “cuidar das crianças”, referem os vários passos em que este cuidar consiste e o empenho com que é realizado, isto independentemente da condição social e financeira que a mãe possua. Por outro lado, é também comum nas entrevistas, a ideia de que a mãe tudo fará para garantir não apenas a sobrevivência dos filhos, mas para os munir de condições para o futuro enquanto adultos, ou seja, estudos, formação, o que quer que lhes ofereça mais oportunidades para uma vida melhor. Tal passa, frequentemente, por enviá-los para fora do país, para junto de parentes, ou sozinhos, para estudar.

1.3.3. A concepção de família

A concepção de família - observamo-lo nas entrevistas e podemos confirmá-lo indagando a composição do agregado familiar de cada guineense residente em Portugal - é bastante mais alargada do que aquela que encontramos na cultura portuguesa. Em todas as casas, sem excepção, há mais um sobrinho, um primo, um perfilhado, quando não mais do que um, que fazem parte da família nuclear e por quem se assumem responsabilidades e obrigações em tudo semelhantes àquelas que se têm para com os próprios filhos, incluindo, para além da alimentação, do vestuário e de outras necessidades, o pagamento de propinas, por exemplo. Vizinhos e amigos cabem no conceito de família, como se pode confirmar na entrevista n.º 4: a entrevistada refere que já fez família em Portugal. Quando perguntamos o que é que isso significa, ela responde simplesmente que já fez amigos cá. Note-se que é solteira. É curioso também observar o testemunho na entrevista n.º 8, no qual se coloca, para lá das pessoas que habitam a casa, a própria casa, a árvore do pátio ou os animais, sob a alçada deste conceito de família.

Por outro lado, a distância não atenua laços de família. Sem excepção, todos os migrantes que entrevistámos, mantêm relações de obrigação e de assistência aos que ficaram na Guiné. Estes podem ser vizinhos, amigos, pais, irmãos, pacientes, enfim, uma larga família.

1.3.4. O casamento

O casamento apresenta-se, para quase todas as entrevistadas, como um acontecimento marcante, desejado e desejável. Há um caso em que é rejeitado, na entrevista n.º 2, da mais jovem das entrevistadas. Esta excepção, que choca com a cultura, é um dos conflitos que trouxemos para o texto e para a cena. Trata-se de um conflito geracional. Todavia, este não é (ainda) o conflito mais importante, o qual encontrará desenvolvimento adiante. O modo de casamento ao qual nos referimos acima como objecto de desejo é, inequivocamente, o casamento tradicional, celebração praticada – embora com diferentes especificidades, tanto quanto nos pudemos aperceber – por todos os grupos étnicos. A valorização do casamento existe mesmo nas pessoas que atravessaram maus casamentos (entrevista n.º 1), nas pessoas que casaram oficialmente e ainda não pelo modo tradicional (entrevista n.º 5), nas pessoas que sentem dificuldades em mantê-lo, mas que não querem perdê-lo (entrevista n.º 8). A única entrevista em que este tema não foi abordado do ponto de vista pessoal é a n.º 7.

Todavia, também aqui, a visão que perpassa do estado de vida dos casais, é positiva. Uma das razões pelas quais este estado é muitíssimo valorizado – e não nos referimos tanto ao modo pelo qual é celebrado – prende-se, cremos, com o compromisso assumido numa e por uma família alargada, o qual dará às crianças que nascerem da união, uma rede de protecção e de cuidados eventuais acrescidos, no caso de a própria mãe não os poder fornecer. Outra razão, já acima referida, é que a maternidade é um estado de valorização pessoal e social da mulher. O episódio, constante na entrevista n.º 6, da mãe solteira que dá à irmã casada a sua própria filha para que aquela a tome como sua, acrescido ao facto de este acto ser visto por ambas as partes como uma coisa boa e elevada, contribui para corroborar a interpretação que fazemos.

1.3.5. O trabalho

Nas entrevistas apercebemo-nos de um uso diferente atribuído aos termos “trabalho” e “emprego”. Para além das diferenças semânticas, diz-se da mulher que esta “trabalha”, do homem que este “tem ou não tem emprego”. Trabalho é o trabalho doméstico e o de cuidado com as crianças. Por extensão, trabalho é tudo o que a mulher faz que se prenda com o provento para a família. Independentemente de o trabalho da mulher poder ser o sustentáculo da casa, no sentido de ser a exclusiva fonte de rendimento/alimentação para a família, o que ela faz é *trabalho*. Referimo-nos a mulheres que vendem no mercado – as *bideras* –, referimo-nos a mulheres que trabalham nos campos, nas tabancas, uma vez que estes foram os principais exemplos fornecidos nas entrevistas. É sintomática, a este respeito, a entrevistada n.º 9 que refere do seu emprego na Guiné como sendo *trabalho*, não obstante institucionalmente enquadrado e remunerado. Particularmente nas entrevistas n.º 1, 3, 4 e 5 encontramos o diferente valor atribuído aos termos “emprego” e “trabalho” assentes na diferença de géneros. É dito que a mulher trabalha muito, e essa capacidade de trabalho é associada à força, luta, resistência da mulher guineense face à adversidade.

1.3.6. O confronto entre a vida social e a família

Tocante é a forma como, na entrevista n.º 8, vemos desvelar-se o conflito entre família e empenho político/social. Pressentimos a vivência deste conflito, também, na entrevista n.º 7, pelo silêncio ou omissão. Em ambos os casos, encontramos-nos perante mulheres cultas, instruídas e, ademais, com vida política activa, além de associativa. Ambas

tomaram opções sem regresso, têm compromissos que honrarão a qualquer preço e sofreram/sofrem por isso. Numa sociedade, que elas mesmo referem como sendo profundamente patriarcal, içar-se acima do lugar tradicionalmente atribuído à mulher – o cuidado com o lar –, ser figura pública surge como um desafio e uma afronta que ameaça desmoronar a estrutura familiar. Este é o conflito que elegemos como central no texto dramático. Repare-se que a mais jovem das entrevistadas (entrevista n.º 2) afirma não querer casar-se.

1.4. Episódios/ elementos de vida

Para além dos elementos acima referidos, encontram-se no texto dramático pequenos episódios ou referências biográficas, colocadas em contextos diferentes dos originais. Estes são tão diversos entre si que, mais do que elencá-los, nos limitaremos a dar exemplos. Desde a vendedora no mercado de Bissau (a mãe de uma das entrevistadas – entrevista n.º 4), à fuga da guerra (experienciada por duas entrevistadas – entrevistas n.º 3 e 6), à tia que recebe a sobrinha como filha (episódio já acima referido) ou à experiência de vítima do *fanado* (entrevistas n.º 1, 4 e 6), são alguns episódios que compõem o texto dramatúrgico. Até porque, como acima mencionado, a autora do texto não conhece a realidade guineense e nunca viajou à Guiné-Bissau. Socorre-se, portanto, das experiências relatadas, as quais são as referências mais directas que possui. Outras referências se acrescentaram, designadamente pela investigação e pelas conversas com pessoas que conhecem a Guiné-Bissau, mas as entrevistas continuaram – como, aliás, era o compromisso – a consistir na matéria base do texto e, por sua via, do espectáculo.

1.5. Planos de conflitos

Os conflitos em evidência no texto dramático deverão ser compreendidos um pouco à maneira das bonecas *matriosca*, caminhando do mais geral para o mais específico: no plano do conflito mais geral encontram-se contidos os mais específicos e estes manifestam todas as características daquele. São três os planos de conflito que privilegiei.

1.5.1 A condição do migrante

Aspectos há que só na transversalidade das entrevistas ganham relevância crescente. Nunca se pretendeu criar um texto dramático sobre a Guiné-Bissau nem, concomitantemente, efectuar um espectáculo sobre a Guiné-Bissau. A incidência foi – e manteve-se – na mulher migrante guineense.

Ora, de comum a todos os entrevistados, mulheres e homens, está o terem vivido num chão e numa cultura partilhada, o que não colide com o facto de pertencerem a etnias diferentes. Homens e mulheres mantêm, todos eles, os olhos postos na Guiné-Bissau. Pretendem agir – e agem efectivamente – no contributo para a melhoria das condições de vida no seu país natal. Independentemente dos modos como os contributos têm expressão, pessoal, associativa ou politicamente (ou os três modos em conjunto), constituem um componente importante na vida das pessoas, transversalmente.

Aqui se desenha um primeiro conflito, provavelmente universal a todos os migrantes, entre o “cá” e o “lá”, ou, como se dirá no texto dramático, entre o “aqui” e o “além”. O cotejo é incontornável, porquanto ele define o próprio fundamento do fenómeno migratório.

Assim, situados entre perdas e ganhos, entre distância e proximidade, entre velhos e novos papéis, as pessoas vivem cindidas nos dois mundos, procurando suprir essa cisão como forma de realização pessoal, afectiva, necessária. Este conflito é o eixo sobre o qual se desenrola a teia dramática e assim permanecerá ao longo de toda a peça. Marca o seu começo e o seu fim.

1.5.2. A tradição e a transformação

Um pólo de conflito que se inscreve sobre o anterior é aquele que nos situa entre a tradição e o que ela contém de indesejado/incomportável. A excisão ou mutilação feminina, a diferença de educação escolar nas meninas e nos rapazes, o casamento precoce, o direito correspondente a bens em caso de divórcio ou viuvez, a falta de consideração pela mulher como interlocutor de direito, são algumas das práticas que são rejeitadas por esta comunidade migrante e contra as quais, em diferentes graus, se insurgem homens e mulheres. Nos entrevistados observamos em coexistência a manifestação de respeito pelos *homens grandes* – os homens e mulheres que, pela sua

idade, experiência e sabedoria, merecem respeito e a quem prestam inquestionável deferência – e o desejo de observar alteração nos costumes e práticas tradicionais discriminatórias entre géneros. A este conflito, numa cultura europeia, designaríamos de *conflito geracional*. Na cultura guineense, embora possamos assim designá-lo, este não toma – no que podemos observar – a força de uma afronta. O mais jovem ouve o mais velho, ouve o pai, a mãe ou alguém com ascendente familiar. A mais jovem da entrevistadas (entrevista n.º 2), porém, sob a forma de discurso directo a que acima nos referimos, relata posições suas, verbais e de conduta, de discordância manifesta com o seu pai. Este conflito é o que encontramos na personagem Mira quando em desacordo com a sua tia, Anabela, e com Saló, ambos aparentemente mais contemporizadores com os preceitos da tradição.

1.5.3. A instituição do casamento

O terceiro e mais aceso conflito, por ser um atrito entre a esfera privada do casal e a prestação pública da mulher casada no seu comprometimento social ou político, é aquele que elegemos como central e o único que exige uma resolução na narrativa dramática. Este conflito, que é testemunhado de forma muito clara, senão mesmo intensa, pela entrevistada N.S., suspeitamo-lo mais partilhado no universo das mulheres entrevistadas. Se parte da afirmação do valor social da mulher advém do casamento e da maternidade, tal não significa que estas reconheçam estes papéis como suficientes para a realização de si, nas suas aspirações, expectativas, capacidades. Porém, pode acontecer – e acontece – que elas sejam colocadas dicotomicamente a ter de optar por um dos termos da disjunção que lhes é imposta como exclusiva: ou o casamento ou a vida política transformadora. Esta é a razão por que optámos pelo casamento como a situação dramática central, para a qual a acção das várias personagens concorre. Há o risco de Juma não casar. Este risco é conhecido pelas diferentes personagens: os mais velhos, Saló e Anabela, que tentam amenizá-lo, e Mira, a mais jovem, que nele investe.

Capítulo Três | Dos *workshops* e ensaios à criação dramaturgica

1. Workshops - As sessões com a comunidade

No dia 16 de Janeiro de 2019, teve lugar a reunião de agendamento dos *workshops* a realizar com a comunidade. Nesta reunião, estiveram presentes a encenadora Paula Sousa, o presidente da Associação, Eduardo Djaló, e a coordenadora dos trabalhos de luta contra a MGF, Lina Ramos. Aí foram agendadas as sessões de trabalho com a comunidade cujo conteúdo e plano de trabalho discriminaremos adiante. O agendamento garantia duas sessões mensais, todas elas aos sábados em final de tarde, das 18:00 às 20:00, considerando a disponibilidade prevista dos membros associados e no respeito pelos compromissos de ambas as entidades - incluindo, por exemplo, o período eleitoral na Guiné-Bissau ou participação dos membros da AFAF em conferências - e a ocupação do espaço Teatroesfera. Outros constrangimentos vieram a acrescentar-se, designadamente, o período do Ramadão, as sessões de eleição dos novos órgãos da Associação e compromissos da AFAF com eventos e entidades externas, cuja calendarização não estava efectuada. Conjuntamente, estes fenómenos reduziram substancialmente o número de sessões inicialmente previstas, tendo-se realizado apenas nove encontros, no período compreendido entre Fevereiro e Julho de 2019.

Das sessões, efetuei um diário de bordo cujo conteúdo reduzirei a um sumário transversal na descrição que apresento. Retrospectivamente, reconheço que os *workshops* com a comunidade tiveram alguns efeitos que se traduziram mais na afectação do espectáculo e no trabalho de cena do que no texto. Estas sessões de trabalho com a comunidade, desenvolvidas no espaço Teatroesfera, tiveram em média onze participantes sendo que alguns destes se foram desvinculando do projecto ao mesmo tempo que novos elementos o foram integrando. No total, o número global de participantes, manteve-se. A ausência de um calendário regular nos encontros também não favoreceu a elisão de constrangimentos individuais na exposição face ao grupo. Após a primeira sessão de apresentação - obedecendo a alguns critérios incluindo: apresentação individual, de pé, defronte o grupo que forma uma plateia, o nome, idade, relações pessoais, com quem partilha a casa, o que gosta mais de fazer, o que não gosta nada de fazer, de onde vem, para onde quer ir e resposta a uma pergunta emocional, dando azo a manifestação de tristeza ou de alegria - os exercícios das sessões seguintes desenvolveram-se na exploração de jogos e exercícios, na sua maioria, na linha dos

propostos por Augusto Boal. Opto por não discriminar este trabalho sessão a sessão, o que traria uma extensão desnecessária à descrição do processo. As sessões foram todas elas iniciadas por exercícios de aquecimento integrando progressivamente, nestes exercícios a voz e a respiração. Nas primeiras sessões privilegiaram-se jogos de integração no grupo cuja evolução permitiu fomentar gradual naturalidade no toque entre participantes, jogos de confiança e sequências de gestos desenvolvendo a economia e a precisão do gesto (gato e rato, corrente humana, homem de aço e salto no escuro, sequências mímicas e jogos de estátuas, são exemplos de exercícios efectuados). Gradualmente, o improviso, a criatividade e a expressão de emoções foram sendo introduzidas no trabalho, designadamente, com exercícios de olhos, rosto, corpo e voz, em graus de 1 a 5, os membros comunicando entre si para uma pequena plateia de espectadores improvisados, com o jogo “quem é o chefe?” e jogos de concentração. A dança e o canto fizeram também parte das últimas sessões. De uma forma geral, o trabalho com a comunidade teve em vista atingir o reconhecimento e o domínio do espaço, a percepção do corpo e dos movimentos, a expressão de sentimentos/emoções, a comunicação com o corpo, a relação afectiva improvisada, a confiança no outro.

Na quarta sessão, um episódio de desaparecimento de óculos a um dos membros participantes e a acusação de furto que recaiu sobre todo o grupo mostrou-nos, a mim a Paula Sousa, que as relações e a história das relações entre os membros, não era tão pacífica quanto aparentava o que, eventualmente, explicava parte dos constrangimentos que observávamos. No entanto, ainda que num calendário esparso e assiduidade irregular por parte de alguns elementos, contávamos com um leque de seis a sete pessoas que davam mostras de pretender integrar o espectáculo e com as quais poderíamos contar. Obtivemos essa confirmação mais tarde, no dia 6 de Julho de 2019, sessão que decorreu no *foyer* do Teatrosfera, com Lina Ramos, Eduardo Jaló, Mariana Jaló, Fatumata Ture, Anabela Sani, Famata Sanha, Léo Jaló, Malam Djite, Guto Pires (músico), Cristiana Jaló e Ussumane Mandjam. Já não se tratava, então, de efectuar exercícios performativos mas de confrontar a comunidade com o texto e averiguar do vinculamento com o avançar do projecto. Procedemos, então, a uma leitura de momentos do texto, clarificando os princípios que foram seguidos na sua construção, o espírito e intenção geral do mesmo, aspectos a considerar na construção do espectáculo, a intervenção prevista dos membros da comunidade, a concordância/discordância da comunidade com o uso de expressões utilizadas e, finalmente, sugestões/críticas. A

leitura (incompleta) do texto foi dividida entre eu própria (com falas de Anabela), Paula Sousa (que leu falas de Tuga, explicou as didascálias e aspectos que pensou para a construção do espectáculo), Famata (na qual é inspirada Mira, a personagem), Lina (que leu as falas relacionadas com a sua própria história de vida), Eduardo (que leu falas de Saló) e Mariana (momentos referentes a Juma).

Referimos, eu e Paula Sousa, sob forma de alerta, que o compromisso com o espectáculo implicaria presença assídua e pontual nos ensaios bem como nas sete semanas da sua carreira – fins de semana, compreendendo sextas, sábados e domingos –, totalizando 21 espectáculos, com início na estreia, dia 8 de Novembro. Referimos também o apoio previsto para cada um dos participantes intervenientes.

Do decurso desta sessão assinalam-se os seguintes episódios/resultados:

- Compromisso de sete dos membros: Fatumata Ture, Malam Djite, Lina Ramos, Eduardo Jaló, Mariana Djaló, Ussumane Mandjaco, e Cristiana Jaló.
- Mudança da escrita de duas das palavras em crioulo no texto, designadamente, *cora* para *tchora* e *inci* para *intchi*.
- Sugestão de se alterar o nome da personagem *Anabela* para um nome muçulmano. Esta sugestão foi debatida e o nome manteve-se, considerando que o texto, tanto quanto o espectáculo, não pretende manter barreiras nem isolar grupos. Para além do mais, factualmente, existe uma Anabela – uma entrevistada – que se converteu, e o nome próprio do presidente da AFAF – Eduardo – ou de cada um dos seus três filhos, não se encontram no *thesaurus* invocado.
- Concordância com os restantes nomes que foram, aliás, considerados muito felizes, sendo até referido que Mira significa *pensar*, facto que quer eu, quer Paula Sousa, ignorávamos.
- Aceitação e reconhecimento, por parte da comunidade da canção de embalar que consta do início do texto. Anabela – a entrevistada – cantou-a para o grupo. Esta canção, porém, veio a ser mudada pelo facto simples de *filha bajuda* significar uma filha adolescente e não um bebé de colo, como pretendido numa canção de embalar, aspecto para o qual, na ocasião, não fui alertada.
- Concordância e satisfação de Lina Ramos em participar com uma das falas, no espectáculo, retratando um episódio da sua vida.

- Concordância de Mariana em entrar no espectáculo no papel de Juma-criança.
- Concordância (mediada por seu tio, Eduardo Jaló) dos pais de Cristiana em participar no espectáculo.
- Surpresa e adesão expressa por todos os presentes, sem excepção, ao conteúdo e linha do texto dramático e ao que foi descrito do que prevíamos vir a ser o espectáculo.
- Agendamento imediato da sessão seguinte para leitura integral do texto, já com a voz de dois dos actores do elenco: Isabel Ribas e Paulo B.

Na última sessão destes encontros de trabalho preliminar com a comunidade e já com a presença dos actores, ocorrida a 13 de Julho de 2019, no *foyer* do Teatrosfera, compareceram os mesmos membros da sessão anterior, à excepção de Famata Sanha, Fatumata Ture (cujo marido tinha acabado de chegar da Guiné-Bissau) e Anabela. Compareceram ainda, Guto Pires, compositor, e os actores Isabel Ribas (Anabela) e Paulo B. (Saló).

Procedeu-se à leitura integral do texto – ainda não na sua versão definitiva, embora assinalando já as alterações a introduzir. A recepção superou em muito as minhas expectativas: Lina Ramos chorou comovida, bem como o cunhado de Fatumata. A Isabel Ribas, embargou-se-lhe a voz enquanto lia. Guto Pires, Eduardo, e Malam foram claros e efusivos na manifestação de agrado referindo: “é mesmo assim, é tal e qual assim”, “está muito bom” e “muito melhor do que eu podia imaginar”. Agradou-nos, a mim e a Paula Sousa, que as pessoas se identificassem com o texto no geral e, mais, que se reconhecessem a si mesmas nele. Os actores manifestaram adesão ao trabalho proposto concordando serem adequadas as alterações naquelas passagens/momentos que havíamos, Paula Sousa e eu, referido serem a mudar.

Decidimos conjuntamente que em setembro recomençariamos os trabalhos, já não em formato *workshop*, mas ensaios “*a sério*” até à estreia.

No dia 15 de Julho de 2019, eu e a encenadora Paula Sousa, introduzimos as correções/alterações previstas para o texto dramático, adaptando-o já à encenação que Paula Sousa pensara. Alterámos a ordem de uma das cenas – *Isso é português?* -, antecipando-a e modificámos o final, introduzindo uma nova personagem, a filha de Juma, a ser representada por Cristiana Jaló. Marcámos ainda, no texto, os momentos musicais que seriam compostos por Guto Pires. Previmos, na ocasião, que a última

cena deveria sofrer cortes. Porém, a conselho de Paula Sousa, que considerou prematuro efectuá-los pensando que os ensaios nos trariam uma maior clareza sobre o que seria eliminável, adiámos a acção.

Faltava-nos ainda uma actriz para o papel de Mira. Paula Sousa pensou fazer um *casting* para o efeito. Porém, providencialmente, Paulo B. indicou o nome de Djucu Dabó, da Escola de Teatro do TEC. O elenco estava, portanto, na sua parte mais importante, conseguido. No sábado seguinte, 20 de Julho, fizemos os cinco a leitura da peça, já com as modificações.

Os *workshops* com a comunidade permitiram-nos, em primeiro lugar, determinar quem poderia integrar o espectáculo e esse foi um saldo muito positivo. Por outro lado, pelo facto de o grupo raramente ser constante, não conseguimos um trabalho coeso nem um espírito verdadeiro de grupo. Com excepção das crianças Mariana e Cristiana, as intervenções eram contidas, mesmo nos momentos de dança, a ponto, por exemplo, de só percebermos que algumas pessoas dançavam - e bem - muito mais tardiamente. Em conversa com Lina Ramos, mais tarde, ela confessou-me que há resistência em se expor no interior da própria comunidade, porque não sabem o que chegará aos ouvidos dos familiares na Guiné-Bissau.

Faltavam-nos, ainda, bailarinas. Para nós, era claro que os momentos de dança previstos eram fundamentais e não poderiam ser facilmente substituídos por outra coisa. Guto Pires trouxe até nós o Presidente da Associação 24 de Setembro, Associação de Teatro e Dança de Monte Abraão, Gamboa. Este comprometeu-se a recrutar, de entre os membros da sua associação, elementos que quisessem/pudessem integrar o espectáculo. Acabou por conseguir, sim, mas não da sua própria associação. As bailarinas que acompanhou até nós, em Setembro, – Ncudji, Milú e Saccy (nomes artísticos) – pertencem à Associação AFRIGUI e realizam profissionalmente animação de eventos e festas guineenses.

2. Os Ensaios

Os ensaios decorreram entre 8 de Setembro e 7 de Novembro de 2019, véspera da estreia. Durante este período executei funções de assistência de encenação. De uma

forma genérica, o trabalho desenvolvido com actores e comunidade pode ser caracterizado em três momentos diferenciados na sua natureza e complexidade.

Numa primeira fase, centrámo-nos, Paula Sousa e eu, exclusivamente no trabalho de texto com os três actores, Isabel Ribas, Djucu Dabó e Paulo B. Numa segunda fase, mantendo ainda o registo anterior, integrámos os actores Jorge Estreia e Ana Ladum, a figurinista Rafaela Mapril e o músico Guto Pires; posteriormente, de forma paulatina, a intervenção da comunidade, o trabalho da coreógrafa Bernardete Sant'Anna e também o desenho de luzes, por El Duplo. A apresentação que se segue seguirá esta sequência.

2.1. O trabalho de texto

Uma das características do texto é o seu registo monologal e intimista. Este traço, acompanhado do facto de conter repetições intencionais que replicam o modo como a mente propõe os temas ao indivíduo que fala, registo da maioria das entrevistas, torna-o, segundo os testemunhos da encenadora e actores, um texto difícil. As dificuldades assinaladas, primeiramente, expressam-se, por parte da encenadora, em levá-lo à cena como espectáculo; por parte dos actores, em dominar o próprio texto sem se deixar atraído pela circularidade. Por outro lado, o seu conteúdo e matéria textual, encontra-se repleto de elementos que geraram estranheza aos actores Isabel Ribas e Paulo B., na medida em que remete para um universo cultural distinto do seu. Noutro sentido, como a seguir se apresenta, a estranheza foi também vivida por Djucu Dabó.

Num primeiro momento, com os actores, houve que os inserir no contexto cultural de referência, explicando o porquê de determinadas expressões, desde a diferença entre “trabalho” e “emprego” até à presença de determinados elementos simbólicos e materiais, como seja a linha ou a cola e, de modo menos evidente, alguns comportamentos mais subtis das personagens, os quais incluem desde a relutância, à aceitação ou à decisão. As suas perguntas eram desafiantes “porque é que eu digo isto, *aqui*”? No geral, as questões prendiam-se com aspectos históricos, culturais, e de definição/consistência da personagem. Os dados objectivos e factuais foram relativamente fáceis de introduzir, referenciar, e até exemplificar a partir das entrevistas. Já os das personagens foram um pouco mais complexos. Em primeiro lugar, pela muito do que há de não dito ou de implícito, nas suas falas e comportamentos; em segundo

lugar, apercebi-me que muito do que se refere à sua construção foi por mim elaborado de forma intuitiva e empática, obrigando-me a produzir, com vantagem para todos, um discurso de metatexto. Para exemplificar, fá-lo-ei apenas com um episódio e momento do texto dramático. No final da *cena seis*, quando Mira diz, “acho que ele tem medo” referindo-se ao facto de o noivo de Juma não querer que ela mantenha actividades de natureza política, os actores interpretaram, legitimamente, que este seria medo pela segurança física da Juma, a noiva. Ora, tal estava longe de ser a intenção implícita. Mais, esse medo não justificaria a reacção da mãe, de avançar em defesa da vontade da sua filha, pelo contrário, cobriria essa resposta de um sem sentido, uma vez que nenhuma mãe com as características de Anabela, dedicada à família, colaboraria em fazer perigar a segurança dos seus. O *medo* do noivo de Juma, aqui, é o medo de perder a face enquanto homem, de a sua mulher pôr em causa o seu papel de patriarca, conferido pela tradição e reconhecido como importante no universo social: aquilo que, numa linguagem mais europeia, designaríamos *medo de se cobrir de vergonha*, de se sentir usurpado no seu papel de dono da casa. Esta linguagem só é perceptível ao espectador pela reacção da mãe.

Houve outros momentos em que eu própria tomava a iniciativa de introduzir algum esclarecimento se notava que determinado momento do texto não se encontrava apropriado. Por “apropriado” não me refiro a dominado na memória, mas ao modo como era expresso. Por exemplo, quando Saló, explica à Tuga o significado de “*omi matchu*” e pergunta “então, não estamos em português?”, tem perfeito conhecimento de que a expressão que usou não é portuguesa: brinca consigo mesmo, o registo não se destina a ser sério. Todavia, inicialmente, tal não era claro para o actor Paulo B.

Do trabalho de texto, que acabei de mencionar, desenvolvido em simultâneo com os actores e a encenadora, resultou uma definição/apropriação das personagens consistente e que poderá ser descrita como se segue:

A personagem Anabela, representa uma faixa das mulheres guineenses das entrevistas – como C.N. – com poucos estudos, assumindo a tradição, reconhecendo nela algumas contradições, até porque não a deseja para os seus filhos, mas sem que tal constitua razão para se insurgir contra ela. Só o fará quando Juma, a sua filha, está em risco de se ver desconsiderada, rejeitada. A transformação de Anabela teria, portanto, de ser notória.

A personagem Mira, pelo contrário, claramente inspirada em F.S., é a voz contestatária: desafia a tradição, desafia os mais velhos – facto incomum no contexto cultural em questão, em que a obediência pauta o comportamento geral dos mais jovens. Esta foi, curiosamente, a dificuldade da actriz Djucu Dabó, uma resistência que ela mesma reconheceu ser difícil de vencer porque, na sua cultura, uma jovem não grita ou diz “não” aos mais velhos.

A personagem Saló é um homem movido por afectos às mulheres da sua vida, a sobrinha Juma e a mulher de seu irmão, Anabela, sua actual mulher. Deixa as mulheres agirem como sabem e gostam, desde que isso lhe traga paz e mantenha a alegria de viver. Intervém quando essa paz ameaça ser rompida, mostrando-se permeável aos vários lados da questão e, portanto, capaz de uma visão mais alargada sobre o contexto das acções, assumindo aqui e além, um papel de mediador e de quase narrador.

No que diz respeito a esta actividade de indagar o texto, processo que se estendeu quase até à estreia, saliento ainda dois aspectos: conteúdos que, para mim, eram claros no seu sentido, revelavam-se, por vezes, para os actores e para a encenadora, motivo de hesitações, de inquietação, de estranheza. Ora respondendo a perguntas, ora tomando a iniciativa de os esclarecer, a minha presença nos ensaios teve grande vantagem para todos. Devo ainda referir o trabalho de pormenor levado a cabo por Paula Sousa no que diz respeito ao ritmo das palavras, à musicalidade interna do dizer. Nas primeiras sessões com os actores referi/alertei que o texto solicitava um determinado ritmo que não se traduzia em pronúncia ou em sotaque. Defendia que o sotaque era não apenas irrelevante, mas até a evitar. Porém, eu própria não sabia como traduzir esse ritmo senão lendo o texto, o que efectuei em mais do que uma ocasião. Facultei, para auxiliar essa “captação”, com a permissão dos entrevistados, excertos de entrevistas que achei poderem servir de modelo. Paula Sousa reparou que “palavras difíceis” (compridas) eram ditas devagar, que algumas sílabas se elevavam mais do que outras, que algumas demoravam mais do que outras. Marcou, então, o texto – cada palavra. Na leitura, resultou efectivamente muito melhor e cada actor, e desde logo sobretudo Paulo B., conseguiu criar um modo pessoal de o fazer no qual a vivência interior do texto ressoa.

Finalmente, como havíamos inicialmente previsto, efectuei cortes no texto. Estes incidiram sobretudo na parte final (nas duas últimas cenas), as quais podiam sofrer eliminações sem perda grave de sentido e de narração. Paula Sousa solicitou-me também, para as mesmas duas últimas cenas, que procedesse à distribuição de algumas

falas mais longas pelos três actores, gerando desse modo maior interacção complementar e movimento, o que foi feito. Tratava-se, para a encenadora, na parte final do espectáculo, de gerar fluidez e ligeireza evitando que o espectador experimentasse impaciência.

Ao longo deste processo escassas foram as ocasiões em que me preocupei com a manutenção da exactidão do texto original, facto que, de uma forma partilhada, os profissionais envolvidos exigiam a si mesmos. Porém, fi-lo, por exemplo, quando Paulo B., na *cena 2*, dizia “dobrados sobre a terra a conseguir a comida *de cada dia* para os filhos” quando “conseguir a comida *daquele* dia para os filhos” é mais exacto para descrever o carácter contingente e o sucesso provisório dessa acção, na Guiné-Bissau. Fi-lo ainda em outras ocasiões, com os vários intervenientes e em diferentes momentos. Em todos os casos, o diálogo teve efeitos positivos de consistência na interpretação e na passagem do texto à cena.

A dificuldade do texto foi sendo vencida gradualmente, a ponto de – nem eu o imaginaria – eu própria o dominar, quase integralmente, de cor. Dar deixas, acudir em caso de esquecimentos ou omissões/saltos tornou-se, portanto, progressivamente mais fácil e mais imediato.

2.2. Mais actores, música e figurinos (e ainda texto)

Nesta segunda fase, que se iniciou a 17 de Setembro de 2019, integrámos os actores Ana Ladum (Tuga) e Jorge Estreia, (Vizinho e Percussionista). Paula Sousa pretendia que algumas das músicas fossem tocadas ao vivo durante o espectáculo. No ensaio da tarde de dia 20 estive connosco o músico Guto Pires. A ideia era, por um lado, exemplificar a Jorge Estreia os ritmos adequados e, por outro lado, definir as músicas a serem compostas pelo músico para o espectáculo. Definimos, pois, o que seria a nosso ver, necessário:

1. Canção de embalar (tradicional) “Galinha Cai na Coba”. Cantada em crioulo da Guiné-Bissau, pelas mulheres. Esta canção foi-me apresentada na entrevista n.º5 e era conhecida de Guto Pires.

2. Música da “ciclogerigonça” – instrumental – quando Saló e Juma desenham no chão a linha que representa a mudança de condição (factualmente, emigração e simultaneamente, alusão ao *fanado*)
3. Canção da emigração, que começaria por ser instrumental – na entrega da filha à irmã - e continuaria com voz(es) e coreografia no momento em que mulheres e homens se perfilam para a partida, com as suas malas. A letra seria escrita por mim.
4. Sonho. *flashback* de Anabela em que esta vê a sua filha a brincar com o pai. Instrumental, criação de Guto Pires.
5. Música que acompanha a preparação do casamento – Anabela e Saló.
6. Canção de louvor à noiva (tradicional) “Ya yan” ou “Noiba”. Cantada em crioulo da Guiné-Bissau e em português.
7. Canção do *fanado*. A partir da canção de Vilma Vieira “It’s my body”, originalmente cantada em língua inglesa, com adaptação musical de Guto Pires e adaptação para português da minha autoria, a ser cantada por Isabel Ribas (Anabela).
8. Canção da noiva, na festa. Alegre, para dançar.
9. Agradecimentos.

As músicas vieram a sofrer alterações posteriores em função do tempo dilatado da sua composição/gravação. A canção do *fanado*, por exemplo, a qual estava prevista ser um momento alto do espectáculo, não chegou a ser musicada, tendo sido substituída por percussão. A canção da noiva, ficou apenas a com letra original, em crioulo da Guiné-Bissau.

No trabalho com a figurinista Rafaela Mapril, procurámos saber como se vestem as pessoas em ocasião informal e formal. Para o efeito, deslocámo-nos, a casa de Fatumata Ture, no final do ensaio de 20 de Setembro. As mulheres da Associação Filhos e Amigos de Farim preparavam aí a comida para a festa de aniversário da AFAF. Na verdade, esta preparação era realizada em vários lares em simultâneo. Nós dirigimo-nos a um deles. Sobretudo, interessava-nos observar como se vestiam quotidianamente, em situação de trabalho e como interagiam, dado que, no espectáculo, teríamos mulheres em circunstâncias similares. Estivemos cerca de uma hora a interagir com homens e mulheres, na casa. Seis mulheres, na cozinha. Quatro homens na sala. Nós fomos encaminhadas para a sala. Depois, penetrámos na cozinha, um espaço exíguo no qual

todas as mulheres pareciam movimentar-se com um surpreendente à vontade. Reparámos que algumas vestiam trajes tradicionais, incluindo o *banbaran* (pano de transporte de crianças) à cintura e envergavam roupas cuidadas. Disseram-nos que à sexta-feira era assim. Rafaela Mapril manifestou curiosidade em saber acerca do uso da *sumbia*, o “barrete” conhecido por nós pela imagem de Amílcar Cabral. Percebemos, tanto quanto nos foi dito por homens e por mulheres, que este é de uso comum, principalmente entre os muçulmanos, independentemente das etnias. Deste espaço no qual penetrámos e interagimos Paula Sousa reteve o modelo que aplicou à cena da “costura” (cena 4) do espectáculo.

No dia seguinte, 21 de Setembro, fomos à festa: eu e Paula Sousa, os actores e Rafaela Mapril. Deparei não só com muitas das pessoas entrevistadas, mas também com uma explosão de cor nos trajes de homens e de mulheres (embora mais mulheres) – facto que me tinha sido menos evidente na festa do ano anterior – como com grupos de dança, cantores (incluindo de fado) e com tocadores de tina. Confirmámos aquilo para que Guto Pires nos tinha alertado: este instrumento, tocado em condições originais, entorna água em redor. Porém, poderia ser tocado sobre um pano. Guardámos esse ensinamento. Para mim, era importante a sua presença, pelas razões atrás mencionadas.

Na semana seguinte, no exacto dia 24 de Setembro, Gamboa, dirigente da Associação 24 de Setembro, surpreende-nos no ensaio com três bailarinas que nos haviam visto na festa. Para nós, foi uma vitória, uma vez que de entre as pessoas da comunidade que iriam integrar o espectáculo, nenhuma dominava inteiramente as danças cerimoniais e, sobretudo, não cantavam. As três bailarinas, já acima referidas - Ncudji, Milú e Saccy - são contactadas para dançarem, cantarem e tocarem em casamentos (incluindo organizar cerimoniais) bem como em outras festas, como a da AFAF.

No dia seguinte, Solange Neto, uma amiga de Djucu Dabó, veio disponibilizar-se para fazer o papel de Juma Noiva, papel que não estava ainda atribuído. O elenco estava completo. A nosso pedido, as mulheres da AFRIGUI contaram-nos detalhadamente como se processa o ritual de casamento tradicional na Guiné-Bissau: uma descrição pormenorizada, repleta de elementos simbólicos e de objectos, que muito elucidou o que havia observado em vídeos disponíveis no *Youtube*. Na verdade, fiquei impressionada pela complexidade do ritual que havia vislumbrado bem mais simples e que, na sua maior parte, se desenrola em torno da noiva – não do noivo. O noivo apenas aparece quando a partilha da comida (um preparado com noz de cola, o fruto) se inicia.

Eliminámos propositadamente, deste ritual, todo o discurso que a “mulher grande” efetua para a noiva em torno de objectos simbólicos contidos na cabaça de oferenda à noiva¹⁰.

Escrevi a letra da *canção da emigração* e adaptei a *canção do fanado* para ser cantada em português. Encontrei-me, para esse efeito, com Guto Pires. Pedi-lhe, no que diz respeito à primeira canção, que esta contivesse mesclas de fado: que incluísse, por exemplo, guitarra portuguesa, o que me parecia importante por identificação com situações de emigração vividas também por portugueses. Quanto à *canção do fanado*, esta teria de ser trabalhada com Isabel Ribas uma vez que seria cantada por ela. Como já referido, por razões de calendário, esta canção não chegou a ser composta e não é cantada no espectáculo, tendo sido substituída por um ritmo de percussão.

Finalmente, ainda neste período, elaborei o plano das “conversas” a terem lugar após espectáculo bem como os contactos dos respectivos convidados que as animariam. Com a concordância de Paula Sousa, agendámo-las para os domingos, prevendo também a presença dos artistas:

Dia 17 de Novembro - *Fanado de mindjer, não!* (conversa com Mariama Dias, Mariama Djaló e Eduardo Djaló – elementos activos da AFAF)

Dia 1 de Dezembro - *Memórias da Guiné-Bissau* - (partilha de Memórias, com animação da jornalista Inês Leitão)

Dia 8 de Dezembro - Mulheres na Guiné, Estatuto Jurídico no Casamento e Sociedade (conversa com Antonieta Rosa Gomes, Ussumane Mandjam e Isabel Leitão – os dois primeiros membros da AFAF e Isabel Leitão, da CPLP)

Dia 15 de Dezembro - *Workshop* de instrumentos musicais guineenses (Professor Marcelino Macedo e Guto Pires).

2.3. Comunidade, coreografia e ainda texto

A entrada da comunidade no espectáculo, juntamente com as bailarinas, foi um processo de construção lenta e não isento de alguma crispação interna por dois motivos essenciais: por um lado, a urgência de montar o espectáculo não era acompanhada como

¹⁰ A cabaça em referência, repleta de objectos do quotidiano do trabalho das mulheres, serve um longo processo de pergunta-resposta à noiva na qual esta assente em usar todos eles– agulhas, sabão, bebidas - para serviço do marido. Este momento ritual põe em evidência contradições entre a valorização do casamento e a percepção do papel da mulher entre as pessoas que entrevistámos.

tal por parte dos elementos da comunidade: atrasos longos e ausências foram recorrentes nos primeiros ensaios. Em segundo lugar, por parte das bailarinas, verificámos uma relutância acesa na aceitação das indicações da coreógrafa, não obstante estas – aparentemente – se encontrarem desenhadas incorporando movimentos que nos exibiram. Chegámos à conclusão que os rituais não seriam negociáveis. Diplomáticamente, e com o tempo a escassear, Paula Sousa decidiu então que o casamento seria com as coreografias que as mulheres nos propusessem, o que de facto aconteceu. A seu convite, Ncudji, Milú e Saccy mostraram de novo como dançavam e cantavam nos casamentos e optou-se pela manutenção do cerimonial e da dança – embora necessariamente abreviados, uma vez que o processo, por si só, seria um inteiro espectáculo. Do ponto de vista do movimento, Bernardette Sant’Anna conseguiu então trabalhar com todas as mulheres a canção de embalar inicial – *o menino* - e introduzir sugestões para a dança da canção da noiva da *cena sete*.

Quanto ao texto, em resultado do trabalho de encenação de Paula Sousa, introduzi falas para as mulheres e homens da comunidade, a somar-se às previstas inicialmente. A distribuição das intervenções fez-se com a colaboração dos intervenientes, frequentemente, contando com as suas próprias iniciativas, que Paula Sousa incentivou. As intervenções espontâneas, que se revelaram bastante bem-humoradas e ajustadas, centraram-se na *cena cinco* (conversa de mulheres em torno da atividade de costura) e no final da *cena oito* (interrupção da festa de casamento). Por outro lado, este processo apresentava a vantagem de fixar a atenção das pessoas envolvidas, a qual estava inicialmente mais dispersa, conferindo-lhes mais acção e responsabilidade.

Houve um momento charneira que ditou a mudança na atitude e comportamento da comunidade. Correspondeu ao primeiro ensaio da sétima cena, ocasião em que Anabela refere a sua experiência do *fanado* e que ainda não havia sido ensaiada com a presença de todos os intervenientes. Foi no dia 25 de Outubro, a duas semanas da estreia. A partir desse episódio, provavelmente não apenas por ele, passámos a contar com todos: os telemóveis cessaram de interromper os ensaios e o silêncio nos bastidores e na boca de cena, começou a ser conseguido.

Na semana seguinte, efectuei o registo das marcações para todos os onze elementos não profissionais do grupo, incluindo respectivas deixas e movimentos, para que cada um as tivesse na sua posse, e posteriormente para afixar em local visível, nos bastidores.

Na última semana de ensaios conseguimos levar a cabo um ensaio geral, na véspera da estreia, quase sem interrupções. Por razões de logística interna ao próprio espectáculo – mudança de figurino de todos os intervenientes -, Paula Sousa decidiu que seria mais seguro efectuar um intervalo de dez minutos, no final da sétima cena, sensivelmente ao cabo de uma hora de espectáculo, não obstante a segunda metade – de cerca de 40 minutos - ser mais curta que a primeira. Transformar os agradecimentos em festa com os espectadores atenuaria a percepção de assimetria.

Considerações finais

Como autora do texto dramático, o acompanhamento activo de todo o processo de colaboração com a montagem do espectáculo *Mulher é Todo o Mundo* trouxe-me aprendizagens que, indiscutivelmente, marcarão qualquer escrita dramática que venha a efectuar no futuro. Apesar de esta não ter sido a minha primeira experiência de acompanhamento de ensaios¹¹, foi a primeira na qual acumulei funções de assistente de encenação e de dramaturgista – e não apenas de autora. Tal permitiu-me, antes de mais, situar-me no início de um processo e deslocar-me também, intencionalmente, ao seu termo ou resultado e defender ambos – princípio e fim – com a mesma vontade e com a mesma lealdade.

A presença que mantive no decurso dos ensaios teve efeitos relativos à apropriação do texto por parte dos actores – como acima descrito – e efeitos na encenação: os conhecimentos que trazia das entrevistas e da cultura em questão trouxeram a vantagem da consistência na encenação de um universo cultural diferente. Tal foi determinante, por exemplo, na cena da emigração – que decorre com um migrante de cada vez – ou na cena da costura, na qual insisti na ideia de hospitalidade à visita, Tuga, respectivamente, cenas 2 e 5. Não poderia ser de outro modo, quando se trata de um retrato a efectuar e quando, simultaneamente, se pretende que as pessoas da comunidade que protagonizam essas mesmas cenas se revejam nelas. Noutros momentos, porém, que classificarei de mais inventivos, ou até mesmo reflectindo um ambiente onírico, que foram criados tendo em vista o espectáculo, como é o caso do *flashback*, criação de Paula Sousa, a fidelidade à matriz cultural pareceu-me menos relevante.

Em todos os casos, tive a vantagem de trabalhar em diálogo franco com a encenadora, de ouvir com atenção as suas propostas, de me sentir livre para apresentar sugestões e não me sentir melindrada caso estas não fossem aceites, o que também ocorreu. Do mesmo modo, no trabalho com os actores, em resposta às suas dúvidas e curiosidades, ou em propostas de interpretação do sentido do texto, o diálogo foi sempre fácil. Paulo B. referia a este propósito que achava espantoso que eu soubesse sempre justificar por que razão determinada expressão se encontrava no texto. Quanto a mim, acharia inversamente espantoso, se o não soubesse.

¹¹ Dos espectáculos “Caminhos”(2015) e “Apeadas”(2016/17), levados a cena, respectivamente, no Espaço Olga Cadaval (Sintra) e no Espaço Teatrosfera, cujos textos dramáticos escrevi.

Em função da encenação, quanto resultou alterado na matriz inicial do texto? Relativamente pouco, se tal fosse quantificável. Na verdade, além dos cortes inicialmente previstos e efectuados na penúltima e na última cenas, só a introdução de algumas falas pontuais para as personagens Tuga, Anabela, a única fala de Juma (que sempre concebi como não dizendo uma palavra) e pessoas da comunidade em palco. O sentido, a intenção e a narrativa contida no texto foram escrupulosamente salvaguardados sem que, enquanto autora do texto, tivesse de acorrer em sua defesa ou argumentar pela preservação de algum momento que considerasse essencial. Devo aliás referir que o sentido de respeito ao mesmo, por parte de todos os intervenientes – actores, não actores, e encenadora – me surpreendeu. Na verdade, parti para este projecto antecipando que iria ceder mais do que de facto aconteceu. A introdução de elementos que não estavam no quadro original (a ciclogeringonça, elementos de romance entre Anabela e Saló, de intervenções de Anabela quando manda parar a música ou distribui cajuos criteriosamente, por exemplo) inserem-se num contexto de trabalho de encenação cujas necessidades reconheço e com o qual aprendi.

Do processo, na passagem que vai do texto à cena, na multiplicidade de linguagens convocadas – voz, movimento, som, luz – o resultado é a criação de um outro texto, mais amplo, direccionado para o espectador, no qual texto dramático e encenação constituem elementos que concorrem concomitante e solidariamente. Aliás, no caso, este direccionamento para a cena esteve presente desde o primeiro momento da criação do texto. Por outro lado, se aos olhos de um encenador experiente, a abordagem de um determinado texto – criado ou não para teatro – permite antever todos os momentos que gerarão dificuldades de encenação, o mesmo não ocorre necessariamente com quem escreve. Nesse sentido, há uma maior liberdade por parte do dramaturgo a quem essas preocupações não cabem - de que, por exemplo, a dramaturga Elfriede Jelinek é um caso exponencial.

Das antíteses que se cavam tradicionalmente entre texto e espectáculo, ou entre literatura e teatro, para usar a dualidade antinómica mencionada por Vieira Mendes na sua obra *Uma Coisa Não é Outra Coisa* (2016), embora reconheça que um não se define pelo outro, pela própria experiência do processo em que estive envolvida, experienciei-os como uma correlação. Não propriamente uma disjunção exclusiva na qual duas actividades artísticas – literatura e teatro – se digladiem, mas actividades que podem dialogar entre si e cujo equilíbrio é construído.

Evidentemente, fundo-me na experiência limitada a um contexto e a um trabalho. Porém, o que daí retiro, no caso presente, é o sublinhar da continuidade entre o texto e o espectáculo, de um texto que se prolonga em elementos não textuais e de um espectáculo que “ilumina” com o recurso a outros sistemas de linguagem, a matriz textual que o inspira. Não uso o termo “espectáculo” acidentalmente. Uso-o, por incluir o público.

No caso presente, note-se que “público” tem um sentido dilatado, uma vez que intervenientes na peça – os elementos da comunidade – são pensados no seu duplo papel de elementos activos em cena e público desse mesmo espectáculo. A sua identificação com o processo e com o produto nunca foi indiferente e, portanto, por mim e por Paula Sousa, embora por processos diferentes, foram considerados também como público – um público implicado.

Quanto ao resultado, impossibilitada de o afirmar categoricamente pela proximidade que mantenho com o processo, suponho e creio que o espectador se sinta tentado a rever parte das suas crenças e reposicione o enquadramento onde coloca migrantes, mulheres e determinadas práticas tradicionais (consideradas por alguns como longínquas e legitimadas por um difuso relativismo cultural) – o que se aplica quer a guineenses quer a não guineenses. Esta crença vai a par com outra mais basilar: a de ela ser partilhada pelas pessoas da comunidade que integram o espectáculo, bem como de parentes que as acompanharam aos ensaios. Neste sentido, por si só, o projecto e o seu processo justificam-se por inteiro. Verificar o crescente empenho e compromisso das pessoas, a ponto de trazerem para o espectáculo objectos de seu uso quotidiano, por exemplo, ou de divulgarem ensaios e informação do espectáculo nas redes sociais por iniciativa própria sublinhando a importância do seu conteúdo, expõe o quanto o consideram “seu”. Esta era, para mim, a conquista mais importante.

Por outro lado, e na esteira do que acima mencionei, da experiência colho igualmente a convicção de que há numerosas vantagens de colaboração conjunta na criação dramaturgica e na criação cénica no que diz respeito à produção de um “terceiro termo”: o espectáculo. A necessária anterioridade de uma relativamente à outra (neste modelo de teatro, evidentemente), não as distancia, mas também não as confunde. O objecto artístico final é a prova – efémera – de como as duas artes concorrem e podem concorrer solidariamente, sem que na sua colaboração se apliquem nem a rigidez nem o tempo da dialéctica hegeliana.

Escrever para um teatro não é o mesmo que escrever sem ter em vista o contexto desse teatro. Escrever para a comunidade não é o mesmo que escrever para o público em geral quer este esteja ou não considerado no acto de criação do texto. No caso de *Mulher é Todo o Mundo* os condicionamentos são aceites à partida e constituem regras nos limites das quais a criação tem lugar. Quando refiro que escrevi para a comunidade não me refiro ao espectáculo, mas ao compromisso de um texto com as entrevistas que o suportam. O resultado só pode ser, portanto, um texto comprometido. No entanto, em matéria social, não serão assim todos os textos, em maior ou menor grau, reveladores de um partido tomado? Por outro lado, quando afirmo que escrevi para um “teatro”, refiro que me encontro implicada no próprio nascimento do projecto, não surgi a meio de um processo. Já integrava uma equipa.

Seria outro texto se assim não fosse? Talvez. Mas a questão não é pertinente uma vez que o peso do contexto, seja este qual for – até a tentativa de a ele se subtrair – emerge sempre. Pertinente será indagar se este modo de escrever teatro/fazer teatro apresenta algo de renovado relativamente a outros modos e processos teatrais. E, quanto a isso, não tenho dúvidas: a voz das pessoas, as suas histórias, os seus conflitos são a matéria testemunhal de uma comunidade viva que é ofertada para ser apropriada pelos espectadores, que compõe o tecido social no qual nos movemos e no seio do qual interagimos com os nossos esquemas mentais. Contribuir para que a tendência à balcanização tenha fissuras por onde possa ruir – de parte a parte – é um importante papel da escrita para a cena e do espectáculo teatral. Com a vantagem de as suas implicações no presente poderem ser práticas.

PARTE 2

Mulher é todo o mundo: o texto dramático

Cena 1 – Mãe

Escuro.

Música “O Menino”.

Mães embalam seus filhos. Ficarão em palco, imóveis.

Entram SALÓ e JUMA, levam uma ciclogerigonça até à boca de cena. Preparam-na.

ANABELA (*de fora*) - Juuma!

Pelas reacções de JUMA e SALÓ percebe-se quem é JUMA.

.

Cena 2 - Aqui, além. Emigração.

SALÓ acciona a geringonça deixa um risco de pó de giz no chão. Divide, perpendicular à boca de cena, esquerda e direita do palco.

SALÓ move-se alternadamente entre cada um dos campos que dividiu (de um lado, a Guiné-Bissau; do outro lado, Portugal).

SALÓ (falando ora para JUMA, ora para o público)

Aqui tem minha família. Aqui tem meus amigos. Aqui tem meus vizinhos, aqui tem meu chão.

Aqui não tem saúde, aqui não tem estudos, aqui não tem... futuro.

Além tem hospital. Além tem escola. Além tem futuro.

SALÓ (para JUMA, que segura a ciclogeringonça, no cimo do palco, imóvel)

O meu coração está dividido, o meu sangue está dividido. O meu corpo não pode estar dividido. O meu corpo não tem divisão.

Entra ANABELA

ANABELA

(para SALÓ) O meu sangue é passado e o meu sangue é futuro. *(para o público)* Eu, que tenho família, - o sangue do passado - foi o sangue do passado que me pôs cá. O meu sangue veio de meus avós. Minha vida veio de meus avós, de meus pais, mora com meus irmãos, habita com meus vizinhos, pisa as ruas de Bissau, desce as ruas de Farim. Meu sangue veio de um arco de gigante, começou lá muito atrás no tempo, abriu em muitas feridas, sarou em muitos dias. *(pausa)*

Meu sangue já não é só meu, nem só de meus irmãos e conhecidos. Meu sangue corre nas veias de meus filhos *(olha JUMA)*. Meu sangue está dividido. Meu sangue está cheio de futuro. Meu sangue quer ver mais do que os meus olhos. Quer ver com outros olhos. E eu quero que o meu sangue tenha outros olhos, outras pernas, outro coração. O meu riso está rindo com o riso de meus filhos.

SALÓ

Por isso eu digo que o meu coração está dividido, como meu sangue está dividido. E o meu corpo não pode estar. O meu corpo não pode estar dividido porque o meu coração diz-me sempre o mesmo: meu sangue tem de andar.

(Percussão)

MIRA, imóvel, de costas para o público, vira-se e desce pela linha de giz.

MIRA

Os meus pais ficaram. Os filhos dos meus pais tiveram família, têm família. Eu tenho mãe. Junto com meus irmãos, tenho família. O meu pai já se foi há muito. Partiu nos rios da emigração, faz muito tempo. Não voltou e, se vive, está incerto, em incerto lugar. Eu estou dividida porque a minha mãe, a minha mãe e os meus irmãos e os meus amigos ficaram lá, na Guiné. Não vieram.

SALÓ

Meu coração está dividido, o meu corpo não pode estar. O meu corpo não pode estar, mas meu coração está dividido. Minhas pernas têm de andar, os meus músculos têm de

caminhar. O meu coração, esse, - *este* - não vai andar, o meu coração diz sempre o mesmo. Ele bate certo.

MIRA

Os filhos de meus pais não estão órfãos. Se a minha terra me deixa órfão, a terra não me deixa órfão. Porque a terra tem o sangue dos meus avós e eles me empurram no meu sangue. A terra faz de mim o seu caminho. Se tiver filhos, serei o caminho dos meus filhos. Farei de mim o caminho de meus filhos. (*Gira sobre si mesma, braços ao alto*)

ANABELA

Todo o sangue novo vai girar. Se Deus quiser vai girar. (*começando a dançar/som de percussão*). Se eu puder, vai girar. E eu posso. Deus queira, e eu posso, poderei. O sangue de meus filhos, os frutos de minha família. Todos eles. Que nenhum fique para trás. Que nenhum caia.

(*Música em crescendo. Dança enérgica*)

SALÓ (*dança, rodando*)

Bibus na tchora, ki-fadi mortus! – se os vivos choram, que dizer dos mortos?!

ANABELA

Se os vivos choram, que dizer dos mortos?

SALÓ

Bibus na tchora, ki-fadi mortus!

Se os vivos choram, que dizer dos mortos?!

(*silêncio*)

MILU e LINA, perfiladas, uma de cada lado da linha.

MILU (*do lado da Guiné, estende o seu bebé à irmã*)

Irmã, sabes que te amo muito, sabes que amo muito esta filha. Aceitas? Eu dou-te esta filha desde este mundo até ao outro mundo...

LINA (*do lado de Portugal, recebe o bebé*)

Será minha filha desde este mundo até ao outro mundo, irmã. Deste este mundo até ao outro mundo, irmã, eu juro!

Percussão recomeça e saem todos excepto SALÓ, no canto superior do palco, à direita. ANABELA, no canto superior do palco, à esquerda, sentada numa cadeira, abana-se com um leque. MIRA em pé, por detrás dela; JUMA, com a cabeça sobre os seus joelhos. Ambos contemplam a emigração.

Canção da Emigração acompanha cinco despedidas individuais, simbólicas, e respectivas chegadas: uma mulher que se despede do seu marido. Um irmão que parte despedindo-se de seu irmão que fica. Uma mulher que se despede de sua família alargada. Uma mulher que foge da Guerra de 7 de junho. Uma mãe que se despede de sua filha e cônjuge. Em todos os casos, quem parte, parte sozinho, tendo ou não, do lado da chegada, quem o acolha.

Fim da canção da emigração.

SALÓ (do lado da partida)

Aqui não tem escola, aqui não tem estudos, aqui não tem formação. Mulher vai para longe, filhos de mulher vão para longe, homem vai para longe.

ANABELA (do lado da chegada, sentada)

Lá não tem saúde. Ela lá, aquela mulher de meu primo, esperou seis anos pela junta. Seis anos! Quando chegou cá com o filho..., o filho não diz ainda nem palavra. Não fala. Mas ela está cá com o filho. Ela vai ultrapassar. Toda a gente vai ultrapassar. O filho dela vai ultrapassar. Os meus filhos vão ultrapassar, a filha de minha irmã vai ultrapassar (*gesto afectuoso para MIRA*).

SALÓ

Aqui tem escola. Tem escola, mas não tem muito boa. Por isso as mães mandam os filhos para fora da Guiné. Eles vão para Portugal, para Dakar, para Marrocos... Para que haja para eles um futuro. Eles vão para que não vivam presos ao chão, dobrados sobre a terra a conseguir a comida daquele dia para os filhos.

MIRA

A minha mãe não tem estudos. Não pôde ter, não deixaram. Casou cedo, casou menina. Largou a escola para casar meu pai. Ela não queria, mas não deixaram. Por isso, agora, ela diz “tem de estudar para ser alguém na vida”. Toda a gente quer mandar os filhos para fora, toda a gente quer mandar os filhos para estudar. A minha mãe é uma mulher grande, muito inteligente. Põe estudos nos meninos e nas meninas. *(sai)*

ANABELA

Demoraram a perceber que o meu peito, que a dor do meu peito não era, não tinha uma forma de dor vulgar. Demoraram a perceber que não era só dor de mulher, dor de mãe, dor de vida dolorosa. *(JUMA despede-se com um beijo e sai de cena)* Demoraram a perceber que era dor de doença mesmo. Então vim para cá. Estou a fazer tratamentos. Mas vou ultrapassar. Vou ultrapassar e vou regressar. E nada vai ser como era antes, antes no tempo de *nha dona*. Voltarei para a Guiné, um dia. Um dia, vou voltar. E nada vai ser como antes. Na verdade, já nada é como antes. Agora há filhos para pôr para crescer. Na Guiné, foi tudo foi há muito tempo. Mesmo meu marido, que morreu lá, foi há muito tempo.

Flashback. JUMA brinca com o pai, atravessando o palco da esquerda para a direita.

SALÓ

Todos os que foram percebem a distância

Black-out. Música “Futuro” - passagem de tempo

Cena 3 - Isso é português?

MIRA *(esfregando-se. Gestos de frio)*

Eu não vou me acostumar. Eu não vou me acostumar nunca. Eu não vou me acostumar nunca com este frio. Eu não vou me acostumar nunca com essa terra.

Quando vim para cá. Eu vim de avião. Toda a gente que eu conheço, viemos de avião. Eu nunca tinha pisado um avião. Tive um bocadinho de medo. Mais receio que medo. Ou seria mais medo? Em crioulo da Guiné, é *medi*.

Cheguei cá e não percebi nada do que estavam a dizer. *Isso é português?* Isso que estão a falar aí é português? Não se parece nada com o que nós falamos lá. Não se parece nada com o que eu falo.

TUGA (*aparecendo de surpresa, dirige-se a MIRA, em fala muito rápida*)

Claro que é português! Então não é português?! A menina acha que eu vim de onde? Estive a minha vida toda aqui. E durante muitos anos não saí de cá! Só fui a Aiamonte e a Badajoz. Trazíamos caramelos! Era uma sorte ir a Espanha! E só nos dias bons! Agora, dizem, que lá já nem há caramelos, que já não vale a pena. Andar de avião, só fui, pela primeira vez, há uns poucos de anos. Fui ver o meu irmão. Andou a estudar fora, no Erasmus. E então lá fui à Holanda. Lá é que era frio. Tudo branquinho. Também fui no natal, e no natal é assim.

Então, e a menina que chega aqui de paraquedas, que até já andou de avião, vem-me dizer que eu não falo português! É português, pois! E eu sou portuguesa, nada e criada nesta terra. Nesta terra, não. No Alentejo. Mas mais português não há, ora essa! Que é que eu estou a dizer que a menina não percebe?

MIRA

Pode falar mais devagar?

TUGA

(*gritado*): Então, diga-me lá aonde é que quer ir?

MIRA

Preciso apanhar o comboio para Monte Abraão.

TUGA

Ai, é para Monte Abraão que quer ir? O comboio? Então é fácil! Não havia eu de saber onde é Monte Abraão! A minha prima mora lá. É viúva, coitada. Monte Abraão, então vamos lá ver. A menina tem de ir de comboio. Percebe? *Pouca terra, pouca terra*, está a ver? E o comboio apanha-se ali daquela banda. Nesta direção, assim. Olhe que o comboio tem que dizer lá no alto *Sintra*. Não vá para o Oriente. É *Sintra*, percebeu bem?

(afastando-se diz entredentes) Tomara que a pequena tenha percebido! Eu vou aqui com pressa, se não até tinha ido lá com ela. Não é que fosse muita distância até à estação, mas isto ao fim do dia, já não dá, a gente quer é ir para casa. É a pressa, é o que é. *(para o público)* Olhem-me cá esta! Ora, se falo português! Era o que faltava! A gente ouve cada coisa. Então, lá donde ela vem disseram-lhe que aquilo era português. Anda meio mundo a enganar outro meio. É o que é!

MIRA

(para o público) Eu achei que estava a ficar surda. Achei que tinha ficado pouco inteligente. Com esse português. Não entendia logo. Não entendia nada... E que mania é essa de não cumprimentar os vizinhos, hem?! Como é que pode ser, se a gente mora mesmo ao lado?! E não convida os vizinhos? Não chama eles ‘prá festa? Não vai ajudar se a mulher está doente?... Bom, eu acho que nunca vou me acostumar. Eu digo “boa tarde”, “bom dia”. Há uns que respondem. Outros, não se dão ao trabalho. E eu deixei de cumprimentar a toda a hora.

Faço assim com a cabeça. Observo se vai sair alguma coisa da boca dele... e se não vai... fico calada.

Passa um vizinho que não cumprimenta MIRA.

Pois é. Eu nunca vou me acostumar. Eu disse a minha mãe, quando passaram duas semanas de ter chegado cá *(simulando falar a telefone)*: “Mãe, eu quero voltar”, “Mãe, eu não estou a gostar”. E a minha mãe perguntou “o que é que você não está a gostar?” E eu, “de tudo. Eu não gosto de nada. Eu não estou bem aqui. Nem falam a minha língua!” Então ela disse “deixa de ser mimada, eu tenho de trabalhar, não tenho tempo para essas coisas de criança, você já não é uma criança. Vai ver que vai-se acostumar e vai gostar! E não me telefona mais com essas coisinhas de menininha aí!” *(pausa)*

Eu acho – eu sei - que a minha mãe não tinha dinheiro para o avião de volta. Somos seis irmãos. Até que ela tinha razão. Eu não sou a única filha dela. Então fiquei. Estou com a minha segunda mãe, que é a Anabela. Minha tia, como se diz cá.

E então eu fiz os meus estudos. Estou quase, quase, a terminar. Vim menina e irei mulher crescida. Estou cá há seis anos. No princípio, os estudos não correram bem. Eu não percebia esse português daqui. Parecia estrangeiro. Ainda me faltam dois anos. Mas não vou me acostumar. Agora já percebo quase sempre o português daqui, já estou a fazer família.

Entra um vizinho que carrega no botão do elevador.

MIRA

Boa tarde, vizinho!

VIZINHO

Boa tarde, menina! Arrefeceu o tempo, hem?!

MIRA

Foi. Está muito frio.

VIZINHO

Ainda há-de vir mais, se Deus quiser. Estamos no tempo dele...

MIRA

(para o espectador, em cumplicidade de segredo): Ah, aqui, vizinho por vezes também se cumprimenta. Só ao fim de muitos anos. Também não vou me acostumar a isso. Brr, que frio!

VIZINHO *(volta atrás, para MIRA)*

Não fique aí parada menina! Bata com os pés. Se não, enregelam-lhe as pernas!

MIRA

É, tem razão! Devíamos dançar, é.

VIZINHO

Adeus, até logo

MIRA

Adeus, até logo

MIRA *(dança vitoriosamente)*

- Ele me cumprimentou, ele me cumprimentou, meu vizinho me cumprimentou.

Detém-se, pára, olha em volta em busca de olhares que a tenham visto. Desabafa.

Mas continua a estar frio! Não vou me acostumar!

Blackout

Cena 4 – Juma vai casar um homem. Os panos.

SALÓ (para o público)

Juma vai casar. Vai casar um homem. Então, eles vieram, a família dele, e entregaram-me a cola. Porque eu sou o segundo pai de Juma. O pai de Juma, o primeiro pai de Juma, é meu irmão. Os homens grandes, os homens maiores do que nós, disseram que era assim. Nós fazemos assim. O pai de Juma não está mais aqui. Estou eu, o segundo pai. Então, foi a mim que entregaram.

A mãe de Juma, Anabela, é mulher do meu irmão. Veio para cá faz uns dezasseis anos. O marido dela, o meu irmão, morreu vai para doze anos, lá na Guiné. Nós não pudemos fazer nada. Mandámos dinheiro, para ele se curar, para tomar medicamento, para pagar exames... mas não foi a tempo. Não foi o suficiente. Na Guiné, tens de ter dinheiro, ou então tens de ter uma boa conversa, para poderes ter acesso a coisas de saúde. Mesmo as coisas mais pequeninas, mínimas. Se vais ser internado, por exemplo, tens de levar tudo. Compressas, lençóis, soro... tens de levar tudo, tens de pagar tudo. Então, meu irmão, o pai de Juma morreu. Eu acho que foi por isso que Juma ficou enfermeira. É enfermeira, cá. É ela que vai casar.

Então, quando o meu irmão morreu, depois, tivemos que enviar dinheiro para o funeral. E não tivemos dinheiro para ir. Nossa dor, foi toda do lado de cá. Nosso choro foi todo do lado de cá.

Juma veio pequeninha. Criança, assim (*mostra com a mão*). Fez estudos e ficou enfermeira. Eu acho que ela estudou para enfermeira por causa do pai. Agora ela está crescida. Ela agora vai casar. Aqui, na diáspora.

Entra ANABELA a dar indicações a um grupo de mulheres (MIRA, LINA MARIAMA e FATUMATA). Trazem uma máquina de costura e panos.

(para ANABELA) Ela vai casar e quer voltar para lá, para a Guiné. Mas, para isso, as coisas têm que mudar na Guiné. Não pode ir assim.

ANABELA

Aagitada com a tarefa

Juma não pode ir assim, não. Ela sabe. Ninguém pode voltar assim. Só quando tiver condições. Talvez na reforma, ou se as coisas mudarem muito. Aí sim. Porque ninguém pode voltar para passar fome, para não ter o que partilhar. Do lado de cá, a gente pode ajudar a família. Enviamos dinheiro, para medicamentos, para estudos, para coisas que estão a precisar lá. Se estivermos lá, não ajudamos nada. Juma sabe isso. Ela esteve lá quase duas semanas a ajudar, no hospital de Farim. Saló, o que é que ela disse que faz lá?

MIRA (*interrompendo*)

Voluntariado! Juma faz voluntariado todos os anos.

ANABELA

É isso. Juma é inteligente. Ela sabe que não pode voltar. Até o que vai ser marido dela sabe isso, que não podemos voltar. Ele é médico. Eles se conheceram lá no hospital. Mas ele estudou em Cuba.

SALÓ

Antigamente, as mulheres não escolhiam casar ou não casar. Era assim, o pai decidia, a família decidia, e a moça, que é assim, a menina, casava. Juma não, Juma escolheu. Juma não tem o seu pai, mas também acho que o meu irmão, se estivesse vivo, não ia conseguir fazer nada de Juma, nem com ideia que ela tem de voltar para a Guiné. Nem com essa ideia!

ANABELA

(*Pensativa/apreensiva*) Não sei se Juma vai para a Guiné. Eu não estou a gostar dessa ideia na cabeça dela. Tenho medo. Mas ela é crescida. Bem, mas nós não vamos pensar isso agora. Tem muita coisa a preparar!

Nós vamos fazer a festa, aqui. Mira está-me a ajudar com os panos. Porque temos de escolher bem bonito, como Juma vai ficar vestida. E eu, que sou mãe, e você Saló, que é o segundo pai dela. Depois, vai ter muita coisa para fazer. Porque toda a gente tem que ir elegante. E vai ter comida, muita comida, e vem gente, muita gente. E é preciso chamar as pessoas que é para convidar.

(Para SALÓ).

Ainda está qui, Saló? Tem de ir.

MIRA (*gritado*)

Saló, se vir Juma, diz a minha prima que chegaram os panos. Os noivos vão ficar bonitos! E diz que a mãe dela, que a minha segunda mãe, está-me a obrigar a vestir para ver como fica.

ANABELA

Mira, você está uma chata!

SALÓ

Eu não devo conseguir ver Juma. Ela tem turno.

MIRA (*rindo*)

Mas diz para ela, se a encontrar, que estou a precisar de ajuda, aqui, com a mãe dela!

ANABELA

Saló, não ligue! Mira está assim (*gesto de doida*). Ainda está aqui, Saló? (*repreendendo*)

SALÓ

(*para Anabela*) Estou a ir, estou a ir. (*para o público*) Essa coisa de festa é coisa de mulher, sempre foi. Não está certo que um homem não tem nem um bocadinho para ficar a respirar! Um homem cansa-se só de ficar a ver! Saló, Saló, Saló... mas não tem outro nome para chamar, por aqui? E Juma deveria estar aqui. Afinal, quem vai casar? ...Mas a gente gosta de um casamento bem bonito. Portanto, Saló, vai saindo. Antes que gastem teu nome. Com licença...

(sob o olhar de repreensão de ANABELA)

Estou a ir... não vê que estou a ir...

MIRA *(referindo-se ao pano)*

Posso tirar, Anabela?

ANABELA

Ai, Mira, *tibumichti tiral, tiral!*

Cena 5 – Comida. Trabalho.

TUGA *(entrando no espaço de costura)*

Posso entrar?

MIRA *(alegre)*

Entra, entra. Isto está um bocadinho confuso, com o casamento de Juma.

TUGA

Ai, vai haver casamento, é?

MIRA

A minha prima, filha de Anabela *(aponta apresentando)*. E tens de vir, tens de vir à festa. *(apresenta sucessivamente, MARIAMA, LINA, e FATUMATA, pelos nomes)*

MARIAMA *(brincando)*

E tem comida ou não tem comida?

ANABELA *(fingindo-se indignada)*

Claro que tem comida!

Se tem festa, tem que haver comida. Não vai convidar e depois não ter comida para as pessoas.

TUGA

Vão cozinhar comida da Guiné, é? Como é a comida?

MIRA

Como é a comida na Guiné? Ai, a comida da Guiné é boa. Muito boa.

(mulheres concordam, efusivamente)

ANABELA

Muito boa, mesmo. Não tem que ver com a comida daqui.

LINA

Aqui é só as batatas fritas e o bife

TUGA

Mas então o que é cozinham cá?

MIRA

O que é que eu cozinho aqui? Ah, eu cozinho comida de lá. Todo o guineense cozinha comida da sua terra.

ANABELA

Na Guiné é assim: *bianda ora ki kusidu, i ka tem dunu*

MIRA *(traduz para TUGA)*

Ela está a dizer que comida na panela não tem dono.

ANABELA

(concordando, repete)

FATUMATA

Bianda, ora ki kusidu i ka tem dunu. Não tem dono.

TUGA

É o que significa? Ai! Não estou a perceber!

MIRA

É simples: quando tem comida, lá, à hora da refeição, qualquer um pode entrar e comer. Come, e segue a sua vida. A gente pode até nunca mais se ver. Nem se ter conhecido antes. Não é preciso.

ANABELA

É assim: entra, come e vai embora.

FATUMATA

Entra, come e vai embora.

ANABELA

Não precisa explicar nada. Não precisa pedir nada. Vai a passar na rua e entra.

MIRA (*riso*)

Entra, come e vai embora. Não precisa ficar. Entra, come e vai embora.

Risos

ANABELA

A gente não põe o nome das pessoas na comida. (*para as mulheres*) Se é mancarra, é mancarra, se é sigá, é sigá, se é caldo de peixe é caldo de peixe... (*para Tuga*) Não tem o nome do filho, do marido, da cunhada. Comida na panela não tem dono, é isso.

TUGA

É de quem comer?

Entram SALÓ, USSUMANE e MALAM para reparar a ciclogeringonça.

MIRA

Pois. Tem gente que não tem comida. Então é isso. Comida é de quem comer. Na barriga já tem nome. A barriga tem dono. Na panela não tem. Pois é.

ANABELA

(para as mulheres) Na casa dos meus pais, a gente nunca passou fome. Os meus pais sempre cuidaram de nós. Podíamos não ter tudo, podiam faltar coisas, coisas que outros têm e que a gente não tinha. Mas a gente não passou fome. Muita gente não pode dizer isso. Mas a gente, lá em casa, ninguém nunca passou fome.

TUGA

Há pessoas a ...?

MIRA

Sim, há. Tem pessoas que têm só um bocadinho. Não é fácil lá... *(mulheres concordam)*. Tem que ter comida na mesa. Sem comida na mesa, não há nada.

ANABELA

Pois, não há nada.

MARIAMA

Não há nada, não.

TUGA

E quem cozinha, são as mulheres? Eu cá, não tenho jeito nenhum!

ANABELA *(riso)*

Quem cozinha? Então, quem cozinha são as mulheres! As mulheres cozinham. Desde meninas, aprendem isso muito cedo. Eu aprendi isso muito cedo junto com todas as meninas da minha criação, com a família, com as mães, as tias, as irmãs...

LINA

...As vizinhas...

FATUMATA

...As avós...

ANABELA

... Dantes, lá na Guiné, elas, as meninas, não iam à escola ou iam só até uma certa idade – a idade para casar. Eram muito meninas, crianças. Mas agora elas vão, elas vão à escola. As crianças todas, meninas e rapazes. Nas cidades vão. No interior, às vezes vão, outras vezes não vão. No interior, passam-se muitas coisas que a gente não sabe. *(as mulheres concordam)* Tem um problema com a escola. Mas não vou contar agora. Agora estamos a falar de comida. *(sorriso de deleite)*

MIRA

Bem, indo ou não indo à escola, as meninas aprenderam desde pequenininhas assim que a comida é uma coisa de mulher, que cozinhar e alimentar é uma coisa de mulher.

As meninas ajudam em casa. Lavam loiça, fazem comida, ajudam a cuidar dos mais novos. Os rapazes, não. Não é tradição. Pode ser que ajudem numa família ou noutra, mas não é habitual. Na minha casa, se mandasse o rapaz fazer uma coisa de rapariga, ele zangava, o pai zangava... gritos! *(mulheres assentem. Risos)* Era uma coisa feia. Agora, já não. Agora, até tem homem que cozinha. Mas não é a maior parte dos homens. *(para SALÓ)* O tio de Juma, por exemplo, não cozinha. *(provocadora)* Pois não, tio?

SALÓ

É só porque eu gosto de comer. As mulheres cozinham melhor.

ANABELA

Mulher, na Guiné, não importa se é fula, mandinga, balanta, papel, mancanha... mulher tem uma coisa em comum: trabalha. Porque primeiro é preciso pôr a comida na mesa. E se não há comida, o trabalho vai trazer comida.

E a mulher faz isso, a mulher põe comida na mesa. Muita mulher põe comida na mesa. Sobretudo se o marido não tem emprego. Na Guiné, muito marido não tem emprego. Mulher também não tem. É mais difícil. Então, mulher tem que trabalhar.

TUGA

Mas se não tem emprego...?!

MIRA

Para comer é preciso trabalhar. As crianças não vão passar fome. Como fazer? É preciso trabalhar. Por isso eu digo como diz a minha mãe, “primeiro é preciso ter comida”. Para ter comida é preciso dinheiro. Para ter dinheiro é preciso trabalhar. *Kin ku ta durmi ka ta paña pis!* (cotovelada cúmplice a Anabela)

ANABELA

Kin ku ta durmi ka ta paña pis, pois é! ... Ela está a dizer que quem dorme não apanha peixe. Mulher não pode dormir muito. Mulher tem que trabalhar.

O céu não manda comida. O céu dá corpo. O céu pôs cada corpo no mundo. O corpo trabalha. O trabalho dá dinheiro. O dinheiro compra comida. A comida faz viver os filhos. É assim.

LINA (traduz para crioulo o discurso de ANABELA)

ANABELA

Por isso eu digo ao meu corpo: trabalha! Mulher, tem que trabalhar. Seus filhos estão a precisar, teu marido agradece, teus pais vão achar que te educaram bem, que não desperdiçaram, que fizeram tudo bem. Tudo está certo. No trabalho da mulher, tudo está certo.

TUGA

Então, mas se não tem emprego...?!

MIRA

Não tem emprego? Não tem emprego, inventa. Vai vender, vai cultivar, vai vender, vai buscar, vai vender. Vende roupa, vende mancara - mancarra é amendoim - vende kiabo, vende arroz, vende cabaceira, vende gelado de cabaceira, que as crianças gostam, não é? (satisfação das mulheres)... vende tudo!

ANABELA

Não há emprego para homem, como há emprego para mulher?! Mulher trabalha. Dá banho aos filhos, lava roupa, faz comida, trabalha o campo. Não chega para trazer comida? Então vai. Põe as pernas a caminho, vai lá para a fronteira, para lá, traz e vende. Ou faz em casa e põe a vender.

MIRA

Também pode vender no *beco*. Assim, na rua, não longe de casa. Juntam mesas e vendem. É, muitas vezes, um negócio pequenino. Para complemento do rendimento familiar. (*sonhadora*) Mas devia de ver o mercado de Bissau, sempre cheio, sempre tanta mulher! Tem de ir lá ver. Contado não é a mesma coisa. A minha mãe está lá. Todos os dias.

ANABELA

Tu podes. Tu podes trabalhar. (*dirige-se a SALÓ para experimentar roupa*)

A gente não vive só de comida. Mas primeiro é preciso por comida na mesa. As crianças precisam de crescer. A gente passa um bocado. (*regressa ao grupo de mulheres*) A gente passa um bocado, mas consegue. Tem de conseguir. Uma mulher morre antes de dizer “não consigo”.

Foi assim no tempo dos tugas. Foi também assim antes da guerra de 7 de junho. Foi assim na guerra de 7 de junho.

SALÓ

Conta, Anabela! Conta!

ANABELA

Fugimos, homens e mulheres. Mulheres não sei como, separadas dos homens, foram junto com as crianças. Homens foram com homens. Mas mulheres chegaram ao sítio combinado. E nem uma criança se perdeu. Uma mulher morre antes de dizer “não consigo”.

Uma mulher morre antes de dizer “não consigo alimentar meus filhos”.

MIRA

Mulher guineense é forte. Uma mulher morre antes de dizer “não consigo alimentar meus filhos”!

SALÓ

Mulher tem força. Não sabe que o que é desistir. Tem tanta ou mais força que muito *omi matchu* (marido). Tem que substituir. Tem que trabalhar.

MIRA

Ela não sabe o que é isso

SALÓ

O quê?

MIRA

Omi matchu

SALÓ

Não? ... Não sabe?

TUGA

Mas posso tentar adivinhar...

ANABELA

Como vai saber, se não conhece nossa língua?!

SALÓ

(Brinca) Então não estamos em português? *(para TUGA)*... *omi matchu* é marido, é querido. Só chama assim quando o marido é bom, quando a mulher gosta dele, quando ele trata ela bem.

Não sabia?! Não acredito. Então, *isto não é português?*

(prepara-se para sair)

Bom, eu tenho de ir. Tenho coisas para fazer. Senão Anabela não vai deixar a minha cabeça em paz! A gente tem de chamar as pessoas para o casamento de Juma.

(SALÓ, USSUMANE e MALAM, empurram a ciclogerigonça, saindo)

ANABELA

É, temos de ir *(levanta-se)*. Mira pode ficar mais um pouco, ela é mais jovem. Também tem responsabilidade, mas é mais jovem. *(para SALÓ)* Saló, você não foi, ainda?!

SALÓ (*já de saída*)

‘Tou a ir, Anabela, não vê que ‘tou a ir?

TUGA

(*pigarreando*) Bom, vocês precisam de preparar a festa, não é?

MIRA

Bem, você pode ver que isto está uma grande agitação no coração das pessoas, aqui. Depois, Juma está sempre ocupada. É o trabalho lá no hospital, é a política, é a associação... nunca tem tempo. Anabela está sempre a dizer para ela “não sei como consegue, Juma, a fazer assim tanta coisa”. Então, ela responde, “pois é mãe querida, eu acho que não consigo mesmo”. Então, é Juma que vai casar. Casamento tradicional, que é como se faz, mas não tem tempo. (*rindo*) Acho que pode ser que ela vai aparecer no casamento.

TUGA

Juma, a tua prima, ela está envolvida na política?

MIRA

Política, sim! Aqui, na diáspora, a gente não tira a Guiné da cabeça. Os que estamos cá, os que não podemos estar lá, estão sempre a fazer coisas para lá, a enviar coisas, a mandar dinheiro. As famílias, na Guiné, muitas pessoas, passam mal. Então, são ajudadas com o que as pessoas de cá, de Inglaterra, de Áustria ... mandam. De todo o lado. Toda a gente põe uma parte para ajudar. Então, é assim: temos uma palavra a dizer, não é? É o que Juma diz.

Podemos continuar um outro dia? É que se não a minha tia vai explodir! Anabela vai explodir! E a gente não pode ficar a assistir. Quando ela se zanga... é melhor procurar um buraco até a coisa esfriar. E eu tenho de ir buscar os pais do noivo ao aeroporto!

Até logo!

(*sai empurrando a máquina de costura à sua frente. Tuga segue-a*)

Cena 6 – Vai haver casamento?

Música como se fosse de rádio.

ANABELA junto a uma mesinha, experimenta um colar. Preocupada.

FATUMATA (*entrando*)

Anabela, vai pôr estas bebidas aonde?

ANABELA

Pode deixar aí no canto, depois eu vejo.

(a um sinal de Fatumata, passam em fila indiana, dançando ao som da música, um conjunto de convivas transportando bebidas, sacos, vasilhas...)

SALÓ (*entrando, contente*)

Anabela, que é que você acha? Podemos começar?

ANABELA

Eu não sei o que vai acontecer, Saló. Vamos começar, vamos começar o quê?

SALÓ

É um casamento tradicional, Anabela. Pode começar de qualquer maneira.

ANABELA

Como começar? Tem que ter noivos para começar, não é?

SALÓ

Sim, mas é um casamento diferente daqueles de papel escrito. Não tem papel escrito, não tem notário, não tem ofício. Tem só a palavra. Palavra e imã.

ANABELA (*indignada*)

Mas é um casamento ou não é? Tem imã, tem Deus. A palavra tem importância. A família tem importância, Saló. Você viu, você teve a cola na mão, Saló! Tu andaste a

espalhar cola, a mandar mensagem por toda a gente. E agora está toda a gente a chegar. Estão vindo (*ruído de passos*). Não param de chegar. Todos menos Juma!

MIRA (*entra com TUGA*)

É festa, Anabela! Vem toda gente testemunhar, é como fazem os tugas (*aponta para TUGA*), com aliança e anel no dedo. Só que aqui é a família que é a aliança. Toda a gente vai ver que eles ficam casados. Vêm participar (*aponta para o presente que Tuga traz*).

(*Tuga estende o presente a ANABELA*)

ANABELA

O que é?

TUGA

É para os noivos.

ANABELA, *atrapalhada, aceita o presente.*

SALÓ

Escute, Anabela, vai ver que é como Deus escrever para eles.

ANABELA

Bem, eu vou ver de Juma. (*sai*)

SALÓ

(*para TUGA*) No casamento tradicional Deus vem primeiro. Nos casamentos que se fazem aqui o papel vem primeiro. Nós podemos casar depois, ou antes, pelo papel, no civil. Mas mais importante, é o casamento tradicional.

MIRA (*para TUGA*)

Um homem, se quer casar uma mulher, manda alguém com um fruto, a noz de cola. Com cinco noz de cola. Tem de ser cinco, como os dedos da mão. Pode haver mais cola, pode haver muita cola, para chamar os convidados, para distribuir pelas pessoas. Mas o

mais importante são cinco. Só precisa de cinco para ir à família da noiva. O noivo de Juma fez isso.

ANABELA (*entrando*)

Fizemos o que era preciso. Fizemos! Não faltou nada. Mas Juma não está ainda pronta. Não sei...

MIRA

Está toda a gente a chegar com presentes

ANABELA (*queixosa*)

E eles vão querer dizer “isto é para o sal...”, “isto é para o arroz”. Vão querer dizer...

SALÓ

Vais ver que tudo vai correr bem.

MIRA

E nós, as mulheres, fizemos tudo certo. São as mulheres que fazem o casamento. Preparam tudo

(*entram USSUMANE e MALAM com cadeiras*)

MALAM

Saló! Estão aqui as cadeiras!

(*saem*)

SALÓ

Obrigado. (*posiciona-se por detrás da pilha de cadeiras que distribuirá às mulheres*).

ANABELA

A minha mãe já fez tanto casamento, eu sei, eu vi.

MIRA

Mas ainda não fez para nenhuma filha.

ANABELA

Um dia vai também chegar a vez dela casar a filha dela. Vai ser a minha irmã mais nova. Vou lá, na Guiné, no próximo ano. Vou para ver ela casar. No casamento tradicional. Eu casei em papel, era para casar tradicional, mas depois o meu marido, o pai de Juma, morreu.

MIRA

Morreu lá na Guiné, doente.

ANABELA

Eu estava cá, com Juma. Não deu para casar. Mas vou lá, porque a minha mãe e a minha irmã estão lá. Mas o casamento tradicional se faz aqui também! É o mais importante, é casar assim. (*junto a SALÓ*) Você viu, não viu Saló? Assistiu a tudo. Ou te contei, já não sei.

MARIAMA (*a chamar, vinda de dentro*)

- Anabela! Podes chegar aqui, junto de nós? Fatumata tem uma coisa para te dizer.

ANABELA

Eu já vou, está bem?

FATUMATA

Não demores, Anabela!

ANABELA

Vocês estão a ver?!

MIRA

Eu não sei se vou-me casar. Acho que não.

ANABELA

Como não sabes?! Vais-te casar sim. Não hoje, claro! Hoje é o casamento da tua prima.
Juma está bem bonita, não está?

MIRA

Está linda! ...Mas acho que não vou querer-me casar, não.

SALÓ

Qual é mulher que não quer se casar?! Não conheço nenhuma.

MIRA

Aqui, em Portugal, há muitas mulheres que não casam. (*aponta TUGA*)

ANABELA

Só se for que não encontram marido.

MIRA

Só que for que não queiram

SALÓ

Se o homem não tem emprego não tem como casar. Pode não ter emprego.

MIRA

A mulher pode não querer casar.

SALÓ

Ninguém está a dizer para você casar no civil ou na igreja. Podes casar assim, como Juma, casamento tradicional, como todo o mundo.

ANABELA

Eu casei um homem. Mulher tem que casar. Nunca ouvi dizer de mulher que não quer casar. Mulher tem que querer tudo o que é de mulher, não pode ter só metade. Tem que ter filhos.

SALÓ

É, mulher tem que casar. Podes esperar para o teu homem ter emprego. Não tens de fazer como as nossas mulheres lá na Guiné que casaram homens sem emprego.

(Terminada a disposição das cadeiras, estão sentados)

MIRA

Mas eu acho que mesmo assim não vou querer

ANABELA

Qual é mulher que não quer se casar? Não há. A tua conversa não está a ajudar nada, Mira!

MIRA

(ignorando o reparo de ANABELA, falando para SALÓ) Veja Anabela. Ela casou homem sem emprego. Casou e trabalhou, trabalhou, trabalhou. Quantos pessoas você teve que sustentar sozinha, Anabela? Foi *bidera* lá na Guiné e tudo! E agora, não tem emprego. Minha mãe também é *bidera*, lá na Guiné. Anabela, agora, faz limpeza... Não tem mal, é trabalho. Mas casar... assim não!

ANABELA

Mas eu estou feliz! Já pensou? Eu sou feliz

...Não tem mal ser *bidera*! As mulheres vendem no mercado. Mercado de Bissau, mercado de Farim... mulher que tem que arranjar comida vai vender. Filhos não podem passar fome.

SALÓ

Nossas mulheres, lá na Guiné, há muita mulher que não tem marido. Quer dizer, tem... tem marido, mas...

MIRA

Tem, mas não ganha que chegue, ou não é um bom marido, ou saiu do país e ninguém sabe dele. Aí mulher tem que trabalhar para todos, pró marido, prós filhos, é mulher

para tudo: ‘pra dar banho aos filhos, pra arranjar comida, pra limpar a casa, ‘pra fazer comida

ANABELA

Isso também tem aqui! Montanhas de mulher! E já não é assim tanto como era... E Juma que não está ainda!!!

MIRA

Mas aqui mulher pode ter emprego. Lá não tem emprego. E eu já te disse que eu vou voltar para a Guiné! Eu quero voltar.

SALÓ

Bem, se quer voltar e não arranjar emprego, ou se o seu noivo não tiver emprego, você sabe que vai ter de trabalhar. Então não casa... é tua opção. Você pode não casar. Mas é esquisito.

ANABELA

É. Juma foi para a Guiné e voltou. E agora... estás a ver o resultado? Estamos aqui todos à espera. Estás a ver, Mira?

É estranho. Mas é tua opção. O caminho é teu. ... tua família sabe? A tua mãe sabe que você não quer se casar?

MIRA

Juma é que tem razão. Ela disse para o noivo: “Se tu fosses mulher, como eu sou, não ias querer essa divisão de papéis... essa divisão de trabalho”. Ela disse para ele se pôr no lugar dela, como se fosse mulher.

ANABELA

Que é isso de divisão de papéis? Papel de casamento?

SALÓ (*irritado*)

Divisão do trabalho, de quem faz o quê. De quem pode fazer... É complicado. É muito complicado. Acho que não vou saber explicar. Tem muita conversa sobre coisas diferentes. Diz tu, Mira! Diz 'prá Anabela.

MIRA

Tia, isso tem que ver com quem é o dono da casa, quem manda, o que é que a mulher pode fazer ou não pode fazer. O noivo não quer que Juma faça essas coisas de falar nos congressos, na política. Eu acho que ele tem medo. Eu acho que ele não quer.

SALÓ

O que é que ele disse a Juma? Você ouviu?

MIRA

Ah, não vou contar mais nada. São coisas deles.

ANABELA (*decidida*)

Eu vou ajudar Juma. Se for preciso eu ajudo. Eu sou mãe dela, eu ajudo. Nem precisa de casar, eu ajudo. Juma é inteligente.

LINA

Anabela, estamos à sua espera.

ANABELA

Estou a ir!

(*em voz baixa para SALÓ e MIRA*) É. E a gente está no casamento de Juma. É festa. 'Tou quase a ir cantar. (*Para dentro*) "Estão ouvindo?" (*para SALÓ e MIRA*) Não vou contar nada, vamos combinar?

MIRA

Vai contar, sim, Anabela! Vai contar porque as coisas têm de mudar.

SALÓ

Mira, mas a gente vai contar o quê? A gente não sabe de nada. Vá cantar Anabela, depois logo vemos como vai ser. Eles vão aparecer, vais ver. Vai cantar, você é mãe, vai cantar! (*encaminha Anabela para a saída*)

ANABELA

Sim, vamos esperar. Vamos esperar na festa.

(*para dentro*) - 'Tou a ir!

Saló, .eu vou junto com outras mulheres cantar ... é uma canção de ... *mandjuandade*. Lá de Cacheu. Minha mãe é de Cacheu, tu sabes Saló. Mira, vem ver, anda! (*sai*)

SALÓ

Quer que repita, Mira? Diz-se *Mandjuandade*. (*para TUGA*) É uma coisa que existe lá, e cá também. É uma coletividade de mulheres.

MIRA (*algo como amuada*)

Eu sei.

SALÓ

Sim, só de mulheres. Elas cantam e dançam, mas são muito mais do que isso, fazem muita coisa. Cantam levantando a esteira do choro, quando morre alguém...

MIRA

Cantam as pessoas no casamento quando casa alguém.

SALÓ

(*para TUGA*) Cantam os maridos se gostam deles, (*para MIRA*) cantam os maridos se não gostam deles, (*para ambas*) cantam os inimigos, cantam os amigos e a família... cantam muita coisa, e dançam também.

MIRA

Eu sei! Eu não nasci cá, na imigração!

SALÓ

Então vai. Vai com Anabela. Juma vai gostar. A gente vai todos gostar... Ou podes ficar só a escutar.

MIRA

Eu sei. É festa! (*saem ambos*)

TUGA (*detendo-os*)

Também posso ir?

SALÓ e MIRA

Claro! Anda, anda!

(*Saem os três*)

Cena 7 – Este é o meu corpo

Entra um coro com a canção de louvor à noiva. ANABELA, toma o seu lugar no coro, no centro da dança. Saem, Anabela na cauda. SALÓ chama-a discretamente.

SALÓ

Temos um problema, Anabela! Juma não vai vir se não puder ajudar na Guiné. O marido não quer deixar. Ela vai querer voltar, por causa do fanado, por causa das meninas lá.

ANABELA

Ela vai contar isso? É muita exposição! Acha que vai mudar, se contar? Acha que vai mudar por se expor? O noivo de Juma é homem, mas acha que vai mudar se contar? Ele sabe tudo isso!

SALÓ

A gente pode interceder. Ele não foi lá, não conhece bem. As meninas lá, muitas, muitas, não têm, não tiveram uma vida boa. Algumas delas estão cá, outras, continuam lá. Mulher tem corpo de mulher. Menina tem corpo de menina.

Muitas meninas saíram da escola para se casar. Não queriam. Mas tiveram de ir. Crianças. Casaram porque as famílias combinaram, arranjaram tudo. E a menina tem que casar.

Muitos homens não têm nada, não têm nada para dar para a mulher. Nada mesmo. Nem um sabão! E ainda assim casam na mesma. Casam com uma, duas, três, até quatro mulheres. Casam mesmo assim porque as suas mulheres não vão ficar paradas. Elas vão desenvencilhar-se. Quando casa mais do que uma mulher, cada semana, ou cada dia, conforme, será a vez dessa mulher que põe comida na mesa e trata das coisas, depois é a outra, depois a outra. É assim.

Dizem que isso foi há muito tempo. Mas na tabanca, no interior, ainda acontece muito. Até demais. Mesmo na cidade, há demais. Uma menina que seja, já é demais. São crianças, sabe. Muitas são crianças.

Por isso, muita mulher morre cedo na Guiné. Porque é muito trabalho e engravida antes de tempo e não pára de trabalhar.

Muita gente não gosta de falar disso. Porque não tem meios para mudar. Depois, as cabeças das pessoas não mudam só porque a gente diz: tem de mudar. E as meninas não têm culpa. As meninas não têm culpa. Eu não tive culpa. Ninguém teve.

ANABELA

É. Porque um adulto decide “não quero mais esse casamento”. Cada um vai à sua vida, não faz mal ‘pra ninguém. Ninguém sai mal. As crianças é o pior.

MIRA

(irrompe pela cena revelando que esteve à escuta)

Quer dizer, ninguém sai mal, ninguém sai mal, não é bem assim!

SALÓ faz gesto de “vai”. MIRA sai contrariada.

SALÓ

Por isso tem que ser antes. Depois, já não há nada a fazer.

ANABELA

Este é o meu corpo. E eu fui casada desse jeito. Demorei dez anos até que meu marido morreu. Só depois, só depois, com quatro filhos, pude levar a vida de outra maneira.

SALÓ

Superou.

ANABELA

Mas não esqueci. Este é o meu corpo. E meu corpo tem as marcas todas de meu tempo de menina. Tem os músculos de meu trabalho. Tem perna aqui, vê. Tem braço de homem. Já só tenho ventre de mulher, tenho cabeça de mulher, tenho amor de mulher, tenho família. É esse o resultado do segredo. Mulheres no silêncio. Trabalhando no silêncio.

SALÓ

Daí que mulher apoia mulher, às vezes, como pode. Outras vezes, não.

(MIRA entra com a abota)

SALÓ

Mas olha! Tem *abota*, das *mandjuandades*.

(recebe a cabaça, observa o dinheiro e estende-a a ANABELA)

Este é para o filho desse casamento.

ANABELA

É. Para o primeiro.

MIRA *(interrompendo)*

Vocês estão a deixar de lado outro segredo. Vocês não estão a querer falar nisso!

Perguntem, perguntem a ver o que a tradição diz...

SALÓ *(enxotando MIRA que sai)*

Uma tradição não é boa só porque é tradição. Mas as coisas estão a mudar.

ANABELA

As coisas estão a mudar, claro. Mas este meu corpo já não muda mais. E eu não vou perdoar. Não vou perdoar. E era menina. Pequenina, deste tamanho. Eu não sabia. Criança toda vai atrás da festa.

SALÓ

Juma também esteve quase a ir. Foi minha mulher que travou. Segurou ela, assim pequenininha, e escondeu.

ANABELA

E eu não vou me perdoar nunca. Minha filha! Eu ia deixar, sabes Saló?

SALÓ

Bom, mas não foi. Ela não foi ao fanado. Depois, criança vai atrás dos tambores. Se há uma festa você quer ir, não é? Se é criança, você não quer perder a festa. E diziam um monte de coisas... que era bom, para casar, para não ser *blufo*... ser *blufo* era muito mau.

ANABELA

Ser *blufo* homem também. Mas nenhum homem fica *blufo*, não é? Eles cortam uma pelinha da coisa do rapaz, mas não tiram nada.

MIRA

Circuncisão!

SALÓ

Pois é isso. Das meninas tiram. Cortam muito. É diferente.

ANABELA

Depende das etnias.

SALÓ

Depende das etnias, mas às vezes cortam tudo. Alguns tiram tudo. Cortam até lábios pequenos e lábios grandes, tudo, tudo. E é problema. É um grande problema. Mas Anabela, não tens culpa. Não sabias, ninguém sabia... Mesmo se ficasses a saber, não podias fazer nada.

ANABELA

Eu só percebi quando ouvi as outras meninas antes de mim. Gritavam! Deus do Céu, como gritavam! E eu dizia “eu já não quero” Eu gritava “eu já não quero”. Mas fazer o quê? Era tarde. Já não podia fazer nada. Já tinha passado a linha.

MARIAMA, LINA e FATUMATA entram.

SALÓ

Pois, essa coisa da linha no chão.

ANABELA

Porque achavam que a gente não ia ter um bom casamento se não fosse ao fanado. Era assim. Menina tinha de ir ao fanado. Para casar com gente da etnia, tinha de ir ao fanado. Ou ficava *blufo*. Ninguém ia querer ela, nem conviver com ela, nem falar com ela, nem arranjar a comida do marido, nada do que é de mulher!

SALÓ

Mas a gente não tem culpa. Eramos muito criança. Com seis anos, você vai fazer o quê? Vai fugir para onde? Vai pedir ajuda a quem? Agora já não acontece tanto... qualquer dia acabou, graças a Deus.

MIRA (*irrompendo*)

Vai dizer que não é verdade? Vai dizer que não fazem com meninas acabadas de nascer ‘pra ninguém saber? Ou que levam as meninas de férias ‘pra lá e fazem fanado? Depois está feito. Não há como voltar atrás.

Iluminação progressiva.

SALÓ

Muitas pessoas não têm estudos. Ficam a pensar com a cabeça dos avós. Sobretudo mulheres. Sobretudo mulheres mais velhas. Ficam com medo de condenar suas netas, suas sobrinhas, sei lá, a terem um mau casamento. Então resolvem logo ali, às escondidas, quando a menina nasce. Ninguém vai pensar que vão fazer isso a um bebé, não é? Ninguém vai desconfiar que fizeram isso.

ANABELA

A mim me disseram que era como subir numa árvore e saltar cá para baixo. Ficava feito e não era nada. Mas foi. E não havia árvore nenhuma. Só ruído de festa. A pior festa da minha vida... tinha cinco anos.

Este é o meu corpo. E tudo o que fiz com ele estava certo. Mas o que fizeram a meu corpo isso não, isso não estava certo. Porque meu corpo está incompleto e doente. Porque o meu corpo não é o mesmo que podia ser. Porque a vergonha de meu corpo é enorme. Porque meus filhos pediam uma mãe completa, um nascimento natural e não uma luta comigo, para poderem nascer. Perdi dois filhos. Não tinham como nascer. Hoje tenho quatro. Só quatro. Podia ter seis.

O meu corpo é um corpo de luta. o meu corpo é um corpo de luto. E eu trabalho, labuto. É isso. Eu trabalho, labuto. E toda a minha filha nasceu completa e enxuta. E toda a minha filha vai ter corpo sem ninguém tocar nela. Sem ninguém tocar nela! Ai de alguém que toque nela! Vai ter de lutar comigo.

Percussão violenta de tina, tambor e palmos, tocada por mulheres.

Cena 8 – mulher é todo o mundo

Em duas filas. na fila de trás: LINA, MARIAMA e FATUMATA; na fila da frente, SALÓ, ANABELA e MIRA. Dirigem-se ao público.

MIRA

Minha mãe, antes de mim, minhas avós antes de mim, as mães das minhas avós, antes de mim, e todas as mulheres de todos os tempos, foram elas que nos trouxeram até aqui.

Pela estrada dos seus corpos. A mim, ao noivo de Juma, a todas as mulheres e homens que viemos e sobrevivemos, a todas as mulheres e homens e crianças que estão lá. Já quase todas foram levadas pelo tempo, todas estão no silêncio e não têm mais voz. Na Guiné, é fácil morrer. É fácil morrer em qualquer parte do mundo, mas na Guiné é também... fácil. Esta facilidade é difícil. Dolorosa.

SALÓ

E então sobramos nós. Os que estamos cá, os que estão lá. Sobrevivemos. Estamos vivos ainda. Continuamos a casar como os nossos avós. Não é obrigatório, mas nós, alguns de nós, gostam. É importante. Para eles.

ANABELA

Juma está quase para não casar. O noivo não gostou que ela tivesse ido à Guiné. Eu estava a pensar nos convidados, estava a pensar na minha vergonha, no desperdício de tudo o que fizemos para a festa... às vezes, a importância das coisas fica cruzada. Na cabeça.

SALÓ

Juma é mulher. Como minha mãe, como as minhas avós, como as *mindjer* que estiveram antes. Se olho para trás escuto o silêncio, quanto mais para trás, mais o silêncio. Não só de mulheres, de muitos homens também, mas mais silêncio de mulher.

MIRA

Juma esteve na Guiné e voltou. E por isso ela sabe, ela sabe. Sabe quanto chama o seu sangue. Eu sei também, sei quanto me chama meu coração. Chama para fazer. Também fui lá, no ano passado. Ainda não estou pronta, mas fui. (*pausa*)

Ouçó, quando passo nos campos agrícolas, quando percorro as tabancas, ouço o mesmo som da enxada, o mesmo som do pilão, o mesmo som do trabalho. O silêncio mesmo do pobre, o silêncio de quem, de seu, só tem o corpo, e tem outras pessoas para alimentar.

ANABELA

Somos mulheres. Gostamos de ser mulheres, Juma, Mira, eu.

MIRA

Sou mulher. Ai! Como eu gosto de ser mulher, como me assombro de ser mulher, esta que eu sou, que nós somos. Trazemos os tempos do passado, ainda agora. Havemos de pôr luz no futuro.

SALÓ

Todos nós comemos da mesa que a mulher pôs, todos nós sorvemos o ar que elas, as mulheres, nos puseram a respirar, todos nós bebemos o leite das mulheres, tomamos banho das suas mãos, comemos do fogão que elas acenderam. Não podemos esquecer isso. Esquecer é um enorme silêncio. Elas abriram estrada para nós.

ANABELA

O homem de Juma, o noivo, não quer mais que ela vá para a Guiné, que ela faça coisas da política. Diz que tem de ser mãe, que tem de cuidar da criança, que agora já não é só ela. Alguém tem que mudar. Porque Juma nunca foi só ela. Nem eu nunca fui só eu. Nunca fui. Nem ele é só ele.

SALÓ

Ele é as mulheres e homens todos de lá detrás, dos tempos lá de atrás, um fruto da mesma árvore.

MIRA

Ele é também mulher, ele pode-se pôr no nosso lugar, pode-se pôr no lugar da mulher. Porque as mulheres que o alimentaram estão no sangue dele, como estão também no nosso sangue e falam através de nós. Como pode negar? Como pode arrumar o que está lá e dizer que não está?

SALÓ

Mulher é todo o mundo, mulher está no corpo de todo o mundo. Na pele, no osso, no músculo, no sangue, no caráter, na palavra.

ANABELA

Mulheres falam através de todos nós, e temos que dizer as palavras certas, fazer as coisas certas, ‘pra que nossa história seja a nossa história, a verdadeira, e tenha valido a pena. Feita de homens e de mulheres. Que eles e elas morreram todos e só nós resultámos, só nós sobrevivemos. De um suor tão silencioso, de um leite tão silencioso. Devemos isso. A palavra. *(pausa)*

A mulher não grita só quando o bebé está para nascer. A mulher grita em cada verdade que é dita. A mulher grita em cada vez que fala, em cada vez que faz tudo o que tem para fazer, até a embalar os filhos, as crianças e os adultos todos. Só que grita baixinho. *(riso)*

SALÓ

É um grito de paz. A paz não faz barulho. É um grito de paz, por isso, faz muito pouco ruído, porque o tempo lá atrás ficou sempre em silêncio. E não pode estar mais.

MIRA

Casar, a gente casa. Ter filho, a gente tem. É. E é bom, parece. Mas a floresta se faz com todas as árvores. Seu marido lhe diz que é para ela cuidar dos filhos, que ela não vai ser uma boa mãe se fizer tanta coisa assim. Mas todas as mães guineenses, no geral, fizeram muita coisa. Fizeram sempre tanta coisa. E cuidaram dos filhos. Eu não vejo uma grande diferença entre Juma e minhas avós. Só que ela não cultivava a terra. Ela fala. Ela fala por todas, por todos.

Eu acho que o problema do marido dela— e ele é médico, estão a ver? Devia saber! - ah, eu não sei qual é o problema do seu marido! Eu não sei qual é o problema. Ela chegou a tempo para casar.

MARIANA *(entra, contente)*

- Juma vem aí!

SALÓ

Festa!

Canto das mulheres que trazem a noiva. Cerimónia do casamento com o preparado de noz de cola. Todos dançam. JUMA destaca-se, visivelmente grávida, dançando. Grita aflita. Todos páram. Agitação. Confusão.

ANABELA

O bebé vai de minha filha vai nascer!

MILU

A menina de Juma vai nascer.

LINA

Anabela!

NCUDJI

Marido de Juma!

FATUMATA

Mira!

MIRA

Tio Saló!

EDUARDO

Ambulância!

MALAM

Carro, carro, carro!

TUGA

Tenho ali o carro!

NCUDJI

O branco tem carro, o branco tem carro!

Saem todos, em confusão. As cadeiras desaparecem.

SALÓ (*riso*)

Está difícil de acontecer, esse casamento!

Blackout

Cena 9 – Estrada para o mundo

Ciclogerigonça com SALÓ e FILHA DE JUMA). Brincam. Páram

SALÓ (para o público)

Além não tem, aqui tem.

No princípio eu achei que era assim. Depois pensei e não acho mais o mesmo. Tem e não tem em toda a parte. Em toda a parte, tem e não tem.

ANABELA (entra)

Saló estava aqui sozinho para explicar as coisas, mas eu achei, que eu tinha de falar também. Que eu saberia explicar também. Então, eu estou aqui para ajudar Saló a explicar.

Tem que entender que família na Guiné não é como família em Portugal, na Europa e em muitos outros sítios que me descreveram, mas que não conheço. É importante entender que família não é fechada, não é só pai e mãe junto com seus filhos, mais avós, por vezes. Não é. Família é toda a pessoa que priva connosco, amigos a quem queremos bem, filhos que encontrámos na vida e que nos foram dados, vizinhos que nos visitam e nos ajudam, primos que só vimos uma vez na vida, mas a quem vamos telefonando... por isso, mesmo estando com pai e mãe na Guiné, ou em outro sítio do mundo...

SALÓ

... ou mesmo no outro mundo...

ANABELA

...é a família que torna a vida mais larga. Que abre estrada para nós.

MIRA

Ai! Não vou deixá-los a eles sozinhos a falar uma coisa que é importante. E, além disso, nem se importam mais com minhas diferenças... de casar ou não casar...*(riso)*

SALÓ

As etnias, na Guiné, e das pessoas da Guiné que estão cá, são muitas e diferentes...

MIRA

...a maioria delas é muçulmana, mas há cristã, animista... de todo o tipo. As pessoas da minha família são algumas cristãs, outras muçulmanas. Não importa. Todos falam crioulo, (olha, nem todos falam português!) ...

ANABELA

...todos se entendem, e todos entram em casa dos outros, comem da mesma cabaça, choram os nossos mortos...

MIRA

... convivem em nossos casamentos...

ANABELA

...colaboram a criar nossos filhos...

MIRA

... com conselhos, com preocupações, com abrigo se a criança vai lá em casa deles. Isso aconteceu comigo. Acontece em toda a Guiné Bissau.

SALÓ

Na Guiné, as crianças. Não há crianças abandonadas. Crianças ao abandono, não há. Taxa zero. Não há. Pode faltar muita coisa, escola e isso, mas abandono não há, porque as pessoas cuidam como família. Por exemplo, uma pessoa pode mandar um filho para estudar para casa de alguém, e a pessoa que recebe, dá hospitalidade inteira, recebe em sua casa, dá a comer da comida, paga as suas despesas, e pode fazer isso por vários anos. Quando recebe alguém na sua casa, sua família é maior, aumenta. Mas é família e é uma honra.

MIRA

Eu não tenho filhos meus. Mas agora tenho a minha irmã mais nova. Cuido dela. Ela está a estudar. Eu, agora, trabalho para que ela estude. Para o ano que vem, a minha irmã mais pequena vem também morar comigo. Aí, tenho duas filhas. São filhas da minha mãe. São minhas irmãs, mas ... são também filhas. Parei de estudar porque não tenho dinheiro para tudo. Mas vou superar. Vou terminar logo que tenha oportunidade. Vou terminar, sim, vou terminar com toda a certeza.

SALÓ

Por isso eu digo agora: afinal, tem em todo o lado. Porque há estrada em todo o lado. Porque os nossos parentes e familiares, abriram estrada para o nosso sangue prosseguir...

ANABELA

... correr, fazer futuro...

SALÓ

... Dizem que não tem futuro na Guiné. Como pode ser se nós estamos cá, se viemos de lá, e estamos a fazer futuro? Como pode ser se vocês estão aí e estão a fazer futuro? Há futuro na Guiné. Algum desse futuro está aqui. Outro, está lá. E esse futuro está cheio de homens e de mulheres, de mulheres e de homens. Não há só um tipo de futuro. Há dois e há mais. Nós, que aqui estamos, homens e mulheres, temos os olhos postos na nossa vida, aqui, temos de pagar a nossa casa, os estudos, as contas. Mas trazemos sempre os ouvidos presos nos que ficaram lá. Não há como não ouvir. Também não há como não ver.

ANABELA

Tudo o que sobra, nós enviamos.

SALÓ

Todas as famílias, na Guiné, sobrevivem porque os familiares, na imigração, ouvem o apelo. Dinheiro, comida, medicamentos, roupa, todos os que cá estão, os que não desapareceram nos rios da emigração, ouvem e respondem. Graças a Deus.

ANABELA

Graças a Deus, senão desaparecia tudo.

MIRA

Somos a diáspora, como diz Juma.

ANABELA

Por isso, agora, tem de apagar essa linha, Saló. Essa linha que você fez, no princípio, no chão. Tem que reverter.

MIRA

Mas tem um futuro para a Guiné? Você diz, Saló, que há futuro na Guiné, mas tem um futuro para a Guiné?

Entra JUMA com uma mala de viagem.

JUMA

É agora.

SALÓ

Olhe ‘pra Juma, olhe para nós! Então tem, tem de ter. Porque não é o rio que enche o mar, é o mar que enche o rio. *Riu ka ta intchi mar, mar ku ta intchi riu.*

Mudado, mudando, mas tem de ter. Só que nunca houve uma linha de “tem cá, não tem lá”. Essa linha é circunstância. Não é divisão, é circunstância. Tem muitas linhas de caminho, as linhas têm de ser caminhos. As linhas são rios, fluxos, sangue de gente que faz seu futuro.

Não é o rio que enche o mar, é o mar que enche o rio.

MIRA

Riu ka ta intchi mar, mar ku ta intchi riu.

ANABELA

Não é o rio que enche o mar, é o mar que enche o rio

SALÓ

É o mar que enche o rio, pois é.

Desde este mundo até ao outro mundo. Desde a Guiné até toda a parte. De toda a parte escutamos e vemos. De qualquer canto do mundo, de toda a parte. O coração bate sempre certo.

Abraçam-se os quatro. Juma pega na mão da filha e saem, à frente.

SALÓ

Adeus Juma, adeus filha de Juma!

(saindo) É o mar que enche o rio!

Cena 10 - **Agradecimentos**

Agradecimentos. Com dança.

Bibliografia

BELZEGA, Isabel (2015), “Teatro e Comunidade em Portugal: Práticas que reflectem a relação entre Teatro, Educação e Sociedade”. In Cruz. H. (org.). (2015) *Arte e Comunidade*. pp. 213-240. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BENZINHO, Joana e ROSA, Marta (2015), Guia Turístico: à descoberta da Guiné-Bissau

http://www.eeas.europa.eu/archives/delegations/guinea_bissau/documents/press_corner/20160215_guia_guinea_bissau_uniao_europeia_afectos_pt.pdf (consultado em 4 de outubro de 2018)

BIALOBORSKA, Magdalena e BARROS, Miguel (2019), *Ao encontro do Carnaval da Guiné-Bissau*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/nturudo-ao-encontro-do-carnaval-da-guine-bissau> (consultado a 30 de setembro de 2019)

BOAL, Augusto (1975), *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

BORGES, Manuela (2007), «Educação e género: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau». In a Mulher em África. Org. Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha. Lisboa, Edições Colibri.

BROOK, Peter (2008), *O Espaço Vazio*. Trad. Rui Lopes, Lisboa, Orfeu Negro.

CAMMILLERI, Salvatore (2010), A Identidade Cultural do Povo Balanta. Trad. Lino Bicari e Maria Fernanda Dâmaso, Lisboa, Edições Colibri / Edições FASBEPI.

CAVACAS, Fernanda (1999), “As Mandjuandades na tradição oral da Guiné-Bissau”, in *Scripta* n.º 5, Dossiê de Literaturas africanas de língua portuguesa. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es › descarga › articulo> (consultado a 12 de dezembro de 2019)

Cerimónia de Casamento da Etnia Manjaco-Mancanha da Guiné Bissau

https://www.youtube.com/watch?v=9296axERF_Q (consultado 21 de agosto de 2019)

COELHO, R. Pina (2009), «Coisas Sérias e Muito Verdadeiras». In *Sinais de Cena*, I, n.º12, pp.109-112.

COUTO, Hildo Honório (1996), “Os provérbios crioulos da Guiné-Bissau”. In *Revista Internacional de Língua Portuguesa*. Nº 16 (Dez 1996), pp 100-114.

COUTO, Hildo Honório e EMBALÓ, Filomena (2010), “Literatura, Língua e Cultura na Guiné-Bissau - um país da CPLP” in *PAPIA*, Revista Brasileira de Estudos Crioulos e Similares, n.º. 20, 2010, disponível em: https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&biw=1354&bih=647&sxsr=ACYBGNT6fvlU_Gg5sYD23BuWiZJdEm4-kQ%3A1574329704513&ei=aF3WXbOIh (consultado a 8 de setembro de 2019)

CRAVEIRO, Joana (2016), «”Que teatro é este?”: pensamento e processo de Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas». *Sinais de cena*, II, n.º1, pp. 27-46.

DIREÇÃO-GERAL DA SAÚDE (2018), *Mutilação Genital Feminina*, Lisboa, Direção Geral de Saúde. Disponível em: <https://www.dgs.pt/portal-da-estatistica-da-saude/diretorio-de-informacao/diretorio-de-informacao/por-serie-994037-pdf.aspx?v=11736b14-73e6-4b34-a8e8-d22502108547> (consultado a 13 de setembro de 2019)

FEC - Fundação Fé e Cooperação (2017), *Relatório da situação da criança na Guiné-Bissau 2015/2016*. Disponível em http://www.fecongdl.org/pdf/publicacoes/FEC_Relatorio_SituacaoCrianca_na_GB_site.pdf. (consultado em 30 de setembro de 2019)

GARRAFÃO, Yolanda (2018) Casamento tradicional na Guiné-Bissau: O k'mari na etnia Papel, in *Revista África e Africanidades*, Ano XI, n.26, abr. 2018– disponível em: https://www.researchgate.net/publication/324745736_Casamento_tradicional_na_Guine-Bissau_O_kmari_na_etnia_Papel (consultado a 15 de outubro de 2019)

HENRIQUES, Joana Gorjão (2015), “A colónia onde todas as Fatumata tinham de se chamar Maria”. *Público*, 6 de dezembro. Disponível em <https://acervo.publico.pt/mundo/noticia/a-colonia-onde-todas-as-fatumata-tinham-de-se-chamar-maria-1716239> (consultado a 4 de outubro de 2018)

Issa wife – My sister's traditional wedding - Guinea-Bissau - VLOG <https://www.youtube.com/watch?v=myI5drS0yaM> (consultado 21 de agosto de 2019)

LEHMANN, Hans-Thies (2017) “Signos teatrais pós-dramáticos” in *Teatro pós-dramático*. Trad. Manuela Gomes e Sara Seruya, Lisboa, Orfeu Negro, pp-119-151.

MADEIRA, Cláudia; PESSOA, Carlos e PEREIRA, Manuel Silva RCL (2019), “A peça Canto do Papão Lusitano de Peter Weiss, também chamada de Fantoche ou Espantalho ...” in *Revista de Comunicação e Linguagens* No. 50 (2019) ISSN 2183-7198. Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/rcl/index.php/rcl/article/view/195> (consultado a 27 de agosto de 2019).

MARTIN, Carol (2013), *Theatre of the Real*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.

MARTIN, Carol (2016), «Locations of Memory: bridging de gap between private and public memory in Locations Performance and Theater Mitu's Hamlet/Ur – Hamlet». *Sinais de Cena*, II, nº1, pp. 8-26.

McMAHON, Christina (2015) *Nações e Transformações em Palco*. Coimbra, Edições Almedina.

MENDES, José Maria Vieira (2016), *Uma Coisa não é outra Coisa*. Lisboa, Ed. Cotovia

MILLER, Judith G (2007), *Ariane Mnouchkine*. trad. Vera San Payo Lemos, London and New York, Routledge, pp 47-50.

MNOUCHKINE, Ariane (2006) *Le Dernier Caravansérail* (Odyssées), coproduction Bel Air Classiques, Théâtre du Soleil e ARTE France, França

MNOUCHKINE, Ariane (2007), *El arte del presente: conversaciones com Fabienne Pascaud*. Trad Margarita Musto e Laura Pouso, Buenos Aires, Atuel, Montevideo, Trilce, pp. 55-64, 65-75.

NUNES, José Pedro (2018), As Bebés Mutiladas da Guiné <https://ami.org.pt/blog/as-bebes-mutiladas-da-guine/>, (consultado a 4 de agosto de 2019)

NUSSBAUM, Martha (2001) *Upheavals of thought – the intelligence of emotions*. Cambridge University Press, UK.

NUSSBAUM - entrevista com Martha Nussbaum in *O Belo e a Consolação*. <https://www.youtube.com/watch?v=CphgXaGjAeg> (consultado a 29 de outubro de 2018)

PAIS, Ana (2018), *Ritmos afectivos nas artes performativas*. Lisboa, Edições Colibri.

PAIS, Ana (2004), *O Discurso da cumplicidade – Dramaturgias contemporâneas*. Lisboa, Ed. Colibri.

PARAÍSO, Anabela (org.), (2014), *Diagnóstico social do Concelho de Sintra – dinâmicas demográficas e habitacionais*, edição CMS/Departamento de Solidariedade e Inovação Social- DSI, disponível on -line em <https://cm-sintra.pt/attachments/article/1687/diagnostico-scs-.pdf> (consultado a 20 de novembro de 2019)

PAVIS, Patrice (1947), *Dicionário de teatro*, trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed (2008), São Paulo, Perspectiva.

PINTO, Paula (2009), *Tradição e modernidade na Guiné-Bissau*. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23213/2/tesemestpaulapinto000093779.pdf> (consultado a 12 de outubro de 2019)

QUIVY, Raymond e CAMPENHOUDT, Luc Van (2008) *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa, Gradiva.

RANCIÈRE, Jacques (2010), «O espectador emancipado». In Jacques Rancière (2010), *O espectador emancipado*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa, Orfeu Negro, pp 5-36.

SEMEDO, Odete (2007), “Ecos da Terra” In *A Mulher em África*. Org. Inocência Mata e Laura Cavalcante Padilha. Lisboa, Edições Colibri.

SEMEDO, Odete (2010), *As Mandjuandadi - cantigas de mulher na Guiné-Bissau: da tradição oral à literatura*. disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_SemedoMO_1.pdf (consultado a 3 de janeiro de 2019)

SCATAMBURLO, Luigi (2002), *Dicionário Guineense-Português, Dicionário Guinensi-Portuguis*, Vol II, Lisboa, Edições Colibri.

The Laramie Project in <https://www.youtube.com/watch?v=u1qiTmF0p4A> (consultado a 23 de outubro de 2018).

TOMLIN, Elizabeth (2014), 'Carol Martin: Theatre of the Real', in *Modern Drama*, vol. 57, no. 2, pp. 280-282. <https://doi.org/10.3138/md.2014-57.2.brev>

WEISS, Peter (1970), *O Interrogatório*, Oratório em 11 cantos, Trad. Teresa Linhares e Carlos de Queiróz Telles, São Paulo, Editorial Grijalbo.

WEISS, Peter (1971), “Notizen zum Dokumentartheater”. in *Rapporte 2*, trad. Vera San Payo de Lemos, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, pp 91-104.

WENGOROVIOUS, Rita e AGUIAR, Ramon, (org.) (2014), *Teatro e Comunidade: projeto de investigação com séniores. Teatro de identidades*. Edição da Câmara Municipal da Amadora/ Escola Superior de Teatro e Cinema. E- book disponível em [https://repositorio.ipl.pt > bitstream > Teatro_de_identidades_ebook](https://repositorio.ipl.pt/bitstream/Teatro_de_identidades_ebook) (consultado a 5 de setembro de 2018)

Anexos

Anexo A – Entrevistas: onze entrevistas a migrantes guineenses

Anexo B – Léxico crioulo guineense – português

Anexo C – Letra da canção “Emigração”

Apêndices

Apêndice A - 1º Encontro de Culturas Poéticas – Tertuliana (cartaz)

Apêndice B - A tina na festa da AFAF – 22 de setembro de 2019 (vídeo)

Apêndice C – Cartazes (autoria de João Oom)

Apêndice D - Informação (notícia) – Mulher é Todo o Mundo

Apêndice E – Entrevista à RTP África (7 de Novembro de 2019) e Reportagem RTP África (8 de Novembro de 2018)

Apêndice F - Teaser (autoria de José Hingá)

Apêndice G – Fotos (autoria de João Oom e José Hingá)

Apêndice H - Folha de sala

Apêndice I - Postal de divulgação